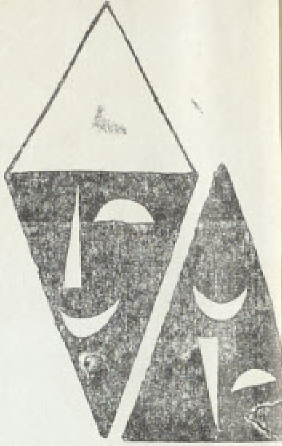


# المسرحية العربية في العراق

## الجزء الثاني

[redacted]

ساعدت وزارة التربية والتعليم على نشره

د. عمر الطالب

١٣٩٠ هـ - ١٩٧١ م

مطبعة النعمان - النجف الإشرف تلفون ٢٠٩٧

# الفصل الأول

ان الدرس للمسرحية العربية في العراق يجد ان جذورها تمتد الى الثلث الأخير من القرن التاسع عشر . فقد عنى الآباء المسيحيون بالمسرح وعملوا على خلق حركة مسرحية في نطاق مدارسهم ، لبث التعاليم الدينية والاخلاقية بين رعاياهم ، واستمدوا احداث مسرحياتهم من العهدين القديم والجديد لغرس الايمان في نفوس راعاياهم وتنويرهم بالتعاليم المسيحية .

وقد كانت العلاقات الثقافية والدينية قوية بين الكنائس والمدارس المسيحية في الموصل وبغداد وبين الاوساط الدينية المسيحية في لبنان وروما وباريس (١) . وكانت المدارس المسيحية ترسل بعض رعاياها من المتفوقين والنابهين الى اوروبا للدراسة هناك ثم يعودون للتدريس في المداس المسيحية في الموصل وبغداد . يضاف الى ذلك ان العراق كان تحت السيطرة العثمانية ، وكان العثمانيون قد عرفوا المسرح ومارسوا التمثيل منذ أواخر القرن الثامن عشر ، كما شهدت استانبول في القرن التاسع عشر نشاطاً مسرحياً ملحوظا . وكان العراقيون يذهبون للدراسة هناك ثم يعودون الى العراق وقد تأثروا بمشاهداتهم (٢) .

وقد كانت العلاقات السياسية التجارية والفنية وثيقة بين بغداد والموصل وحلب ودمشق وعرفت بلاد الشام التمثيل في منتصف القرن التاسع عشر (٣) . وكانت ترد منها الى العراق فرق تقوم بالرقص والغناء

---

(١) علي الزبيري ( المسرحية العربية في العراق ) بمجلة الاقلام العدد (٩) ١٩٦٥ .

(٢) أنظر شن أوند ـ تاريخ المسرح والمسليات في تركيا .

(٣) محمد يوسف نجم ـ المسرحية في الادب العربي الحديث . ص١٩٥

وتقدم المشاهد التمثيلية (٤) .

وقد كانت المدارس المسيحية في الموصل ـ ولاسيما المدرسة الاكليركية التي أسسها الآباء الدومنيكان في الموصل عام ١٧٥٠م (٥) ـ تعني بالفن المسرحي في نطاق الاطار الديني اول الامر ، وكانت هذه المدارس تقدم المسرحيات التي يؤلفها الآباء اللبنانيون بالاضافة الى المسرحيات التى يؤلفها آباء عراقيون .

وقد ضاع معظم هذا النتاج المسرحي لعدم اهتمام الكنائس بطبعه في كتب ، وربما يعود ذلك الى عدم توفر وسائل الطباعة فى الموصل آنذاك على نطاق تستطيع معه الكنائس طبع نتاج رعاياها .

وقد وضع القسس في العراق قسماً غير قليل من هذه المسرحيات التي تدور في اطار الاحداث الدينية ، ولعل الهدفين الديني والأخلاقي هم اللذان دفعاهم الى ذلك كما اسلفنا القول .

وقد عثرنا على كتاب يضم ثلاث مسرحيات قصيرة تحمل اسم الأب ( حنا حبش ) في الموصل طبع عام ١٨٨٠ م (٦) . وتحمل المسرحيات الثلاث هذه الأسماء ( كوميدية آدم وحواء وكوميدية يوسف الحسن وكوميدية طوبيا ) (٧) .

وقد الف الخورى ( هرمز نورسو الكلداني الماردنيلى ) مسرحية

---

(٤) عبد الكريم العلاف ـ بغداد القديمة . ص١٢٠

(٥)روفائيل أبو اسحاق ـ تاريخ نصارى العراق ـ ص١٢٤ ـ ١٢٥ .

(٦) اعطاني المخطوطة عبد اللطيف حسين ثم عثرت على النص المطبوع في مكتبة الاب توما عزيز وقد طبع في لبنان من قبل الكنيسة الكلدانية .

(٧) المسرحيات الثلاث القصار ليست كوميدية بالمفهوم الحديث بل

( نبوخذ نصر ) عام ١٨٨٦ وقد مثلت على مسرح المدرسة الاكليركية في الموصل عام ١٨٨٨ (٨) ، وتدور المسرحية حول سبي نبوخذ نصر ملك بابل لليهود وفتحه أورشليم .

وتوالت المسرحيات التي الفها القسس العراقيون منذ ذلك التاريخ والمسرحيات التي الفها المعلمون في هذه المدارس التبشيرية .

وتعد هذه المسرحيات البذرة الأولى فى التأليف المسرحي في العراق لكنها لم تخرج عن نطاق التمثيل فى المدارس التبشيرية .

وهذه التمثيليات الكنسية تطور طبيعي للطقوس والقداس الكنسى ففي بادىء الامر كانت المسرحية الدينية مجرد جزء من قداس الكنيسة وهو نفسه تصوير رمزي مسرحي للعشاء الأخير . وقد ادخلت الكنيسة الكاثوليكية الاناشيد فى القداس وكان هدف الكنيسة تثبيت عقيدة الشعب الامي وتقويتها . لذا فكروا فى تصوير احدى الحوادث لجماهيرهم بتلك الوسيلة الجذابة ، وسيلة تشخيصها .

ولقد كانت صلوات الكنيسة تشتمل منذ نشأتها تقريباً على العناصر المساعدة التي تسهم في تكوين المسرحية من حركة طقسية مرسومة وتنظيم مسرحي اخاذ ومصاحبات موسيقية بل اقتراب نحو الحوار في انشاد وترتيل يجري بالتناوب بين قسمي الكورس حيث يجاوب أحدهما الآخر (٩) .

مأسوية ويبدو ان المؤلف يقصد بالكوميدية كلمة مسرحية .

---

(٨) اخبرني بها المطر ان جرجيس قندلا وقد شاهد تمثيلها في مدينة الموصل وقد طبعت المسرحية فى لبنان من قبل الكنيسة الكلدانية ونصها مفقود انظر كذلك على الزبيدي ( المسرحية العربية في العراق ) .

(٩) انظر ايفانز ( تاريخ الادب المسرحي الانكليزي ) ، شلدون تشيني

وكانت الفترة التي ظهرت فيها المسرحية الكنسية في العراق فترة استفحال ظلم العثمانيين وسيطرتهم عليه ، وتأخر الشعب العراقي عن موكب الحضارة الحديثة . وكان الحكم العثماني في العراق يعاني من أزمة تردي الجهاز الاداري ومن كيد الدول الاوربية بغية الاستيلاء على اسلاب الامبراطورية . وكان نظام الاقطاع في العراق يعاني نفس الازمة التي يعانيها أسياده الحكام العثمانيون . فقد كان يلفظ انفاسه الأخيرة امام تزايد أهمية التجارة والصناعة وتطورها ، وأمام ظهور الطبقة المتوسطة التى اخذت تطالب بمكانها تحت الشمس . وكما كان تسعة وتسعون في المائة عبيدا من الناحية السياسية فقد كانوا عبيداً من الناحيةالفكرية والدينية فقد ازداد الصراع الديني والمذهبي فى العراق . وكان المسيحيون يعاملون بقسوة ولا سيما في مدينة الموصل التي كانت تضم اكبر عدد من مسيحي العراق ، مما زاد في التفاف المسيحيين حول كنائسهم وزاد من عدد الجاليات التبشيرية التي قدمت العراق ، وراحت تصرف الاموال الطائلة فى محاولة يائسة لنشر الديانة المسيحية بين الاقليات اليزيدية والصابئة .

وكانت الكنيسة تشجع على الايمان ، بأن هذه الحياة ليست الامجرد عمر قصير وسط واد من الدموع . يجب على الانسان خلاله ان يستعد لما هو بالمكان الأعظم من الاهمية الا وهو الحياة بعد الموت .

أضف الى ذلك ماكان يلقيه رجال الدين من ان رسل الشيطان وعيونه في الجحيم ورسل الله وعيونه في الجنة ، كانت دائماً اقرب الى الانسان من حبل الوريد تحاول الشياطين دفعه الى تلك الطريق التى

( تاريخ المسرح ) ليون شاتصوريل ( تاريخ المسرح ) روفائيل بابو اسحق ( تاريخ نصارى العراق ) .

تؤدي به الى الهلاك، بينما تحاول ملائكة الرحمن في شيء من الونى والضعف أن تمسكه فلا يحيد عن الطريق الحق والصدق. والشياطين هي الأكثر نشاطاً وهي تبدو كأنها تملأ كل فج حتى داخل الانسان وهي التي تغرقه بالشهوة وتستثيره الى الغضب وتوقعه في الكفر والالحاد ولا يستطيع الانسان أن يستيقن من الخلاص الا اذا تشبث بأهداب الكنيسة وأطاعها طاعة راسخة لا تتزعزع.

ومن هذه الفكرة استخلص الآباء المسيحيون موضوعات مسرحياتهم التي انتزعت احداثها من الكتاب المقدس، وامتلأ حوارها بالخطب والتعاليم المسيحية. ومثل هذه المسرحيات الدينية ذات اهمية من الناحية التاريخية، كما انها مهمة في حد ذاتها لأنها تمثل نشاطاً اجتماعياً صادقاً يبين التعاون والتعاطف بين الطوائف المسيحية المختلفة. فقد كانت كل طائفة تستخدم اعضاءها كهواة، وتبين الوقائع أن هذا النشاط المسرحي كان واسع الانتشار، ومع أن عدد المسرحيات الدينية التي لدينا محدود فانه يصور لنا طبيعة النشاط المسرحي في تلك الفترة. ومن الصعب أن نقدر تأثير هذه المسرحيات على الجمهور غير المسيحي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، لأن الشعور الديني كان يمنع المسلمين في مدينة الموصل من حضور المسرحيات التي تمثل في المدارس المسيحية.

وكانت هذه المسرحيات الدينية اخلاقية، شخوصها رذائل وفضائل مجردة، وحوارها طبيعي انساني يشبه الحوار المعاصر، ويتجلى ذلك مثلا أثناء العرض الحي لزوجة (العزيز) في مسرحية (يوسف الحسن) التي تظهر كامرأة شهوانية، لا يوقفها شيء عن تحقيق رغباتها. وقد أظهر

كاتب المسرحية براعة واتزاناً في الوقت نفسه في فقرات الحوار بين يوسف واخوته ، ومهارة في استخدامه المقاطع الشعرية وفي استخدام الغناء عن طريق الكورس .

ونجد في مسرحيات ( حنا حبشي ) الثلاث ( كوميدية آدم وحواء وكوميدية يوسف الحسن وكوميدية طوبيا ) - وان لم تكتمل كمسرحيات فنية - قصصاً متقنة ، فيها أبطال رسمت شخصياتهم رسماً محدداً ، ثم هي تمثيليات مكتوبة بطريقة فيها قدر كبير من مراعاة مقتضيات المسرح وان لم تكن على شيء ذي بال من الناحية الأدبية .

ولاجرم فقد كتبت لتمثل في مدرسة دينية . وعدم وجود عدد كبير من المناظر المتعددة فيها يمكن أن يجعل منها قطعة نموذجية لتمثل في كنيسة أو مدرسة . وقد التزم الكاتب في موضوع المسرحية بما جاء في الكتاب المقدس دون أن يخرج عنه ، ويشير في كل صفحة من صفحات الكتاب الى آيات الكتاب المقدس التي اعتمد عليها في الحادثة التي أوردها في مسرحياته ، كما ضمن الحوار فقرات من الكتاب المقدس .

وتناول المؤلف في مسرحية كوميدية ( يوسف الحسن ) قصة يوسف الصديق التي جاءت في سفر التكوين ، واختار منها الحوادث الرئيسية التي تعينه على اقامة هيكل المسرحية ، ولم يخالف ما جاء في رواية التاريخ الديني خاصاً بحوادث المسرحية بل حاول ان يعرضها كاملة كما هي دون اختيار أو تهذيب ، لأنه كان مقيداً بالتقاليد الدينية التي لم تكن تسمح لكاتب بالاختراع أو الخروج على النصوص الأصلية كما وردت في الكتاب المقدس . وقد بنى المؤلف مسرحيته على تعدد المناظر ، فكان المنظر يبدو وكأنه فصل قائم بذاته ، والتنسيق الفني الخارجي

للمشاهد والفصول ضعيف مضطرب . فالأحداث تتوالى دون أن يحسب المؤلف حساب التطور الزمني ، والوقائع تتقارب فى موضعها من المسرحية بينما هي في حقيقتها الزمانية والمكانية متناثرة متباعدة .

ولم ينجح المؤلف في اشاعة الحياة في الجو التاريخي بل اكتفى بايراد الحوادث كما هي ، وكذلك لم يحاول احياء الشخصيات وتقديمها لنا على أنها شخصيات انسانية حية لا اسماء تاريخية مندثرة . وقد بنى الحدث على فكرة الحقد الذي دفع الاخوة الى التنكيل بيوسف حسداً منهم وضغينة ، بينما قابلهم يوسف بالتسامح والاحسان . وقد هدف الكاتب من ذلك الى نشر تعاليم المسيح الداعية الى التسامح وترك الاحقاد والضغائن .

أما المسرحية الثانية كوميدية ( آدم وحواء ) فقد اخذ المؤلف موضوعها من الكتاب المقدس أيضاً وهي من نوع مسرحيات الاسرار التي انتشرت في أوروبا في القرون الوسطى ، وكانت موضوعاتها مستقاة من الكتاب المقدس كذلك . وقد بنى الكاتب هذه المسرحية على قصة آدم وحواء كما جاءت في سفر التكوين ، وأدخل ( ابليس ) والشياطين حتى يبعث فيها الحياة ويبرزها للنظارة واضحة المعالم قوية الملامح بحيث تستبان العظة ويتضح المغزى الذي رمى اليه .

والحقيقة أن الكاتب برهن فيها على مقدرة تمثيلية ظاهرة ، وقدكان عنصر الصراع بين الخير والشر واضحاً في المسرحية . وقد برزا كأنهما معسكران متحاربان يبذل كل منهما اقصى ما لديه من جهد للقضاء على خصمه . وكان المؤلف موفقاً في التنسيق الفني الخارجي للمشاهد وفي التنسيق الداخلي للحوادث والشخصيات .

وأسلوب الكاتب في سرد الحوادث ملائم كل الملائمة للمنطق الخيالي العام الذي تنتظم المسرحية في اطاره، وأسلوبه الانشائي يختلف بين النثر البسيط والنثر المسجع واللهجة العامية.

وتتحدث المسرحية الثالثة (كوميدية طوبيا) عن سبي اليهود. وبطل المسرحية (طوبيا) يعيش في (نينوى) أيام حكم الملك (شلمناصر) الذي يعين طوبيا وزيراً له، لأنه يعرف فيـــه حسن التصرف وسعة الادراك. ويشيع طوبيا العدل والاحسان فى ارجاء المملكة، ولكن القدر لم يمهل الملك طويلا فيموت ويخلفه ابنه الملك (سنحاريب) الذي يحقد على طوبيـا حقده على اليهـود. ويختفي طوبيـا في دار صديق لـه خشية بطش سنحاريب الذي يقود جيشه لمحاربة اليهود في بلاد كنعان، ويخشى الملك (اشعيا) ظلم سنحاريب فيدعو ربه لينقذه من بطش هذا الجبار، فيرسل ملائكته لتقضي على جيش سنحاريب. ويموت الملك، ولكن بعد أن يصاب طوبيا بالعمى وبأمراض مزمنـة فيرسل الله ملكا يشفيه من علته جزاء احسانه وعطفه على الفقراء.

وقد كتبت المسرحيات الثلاث بأسلوب يتفاوت في القوة ومتانة السبك، مما يدل على أنها كتبت في فترات متباينة. فبينما نجد (آدم وحواء) حسنة الأسلوب نجد (طوبيا) ضعيفة التعبير ركيكة الاسلوب تشيع فيها اخطاء لغوية كثيرة، وكأن كاتبها لا يجيد العربية اجادة كلية. والهدف من هذه المسرحيات تعليمي يزخر بأسلوب الانجيل وتعاليمه (١٠) كمقابلة الشر بالاحسان لأن الاحسان لا تذهب جوازيه، والتحذير من غوايـة الشيطان كما في المسرحية الأولى، والتحذير من

---

(١٠) حنا حبش (المصدر السابق) ص ٦ ـ ١٩، ٤٤، ٥٧، ٥٧.

غواية النفس كما فى المسرحيتين التاليتين :

« هابيل : ماذ اتريد مني يا أخي الحبيب ؟

قايين : أريد البغضة وهذه هي فخري وذخري .

هابيل : لا يمكنني أن أبغضك بل محبتك هي خيري الوحيد وكنزي الفريد .

قايين : اصمت لأن كل كلمة تنطق بها تكون سهماً يطعن قلبي وسبباً لتجديد بغضك .

الملاك : ماذا صنعت ؟ . . فلتكن ملعوناً من الله والناس ولتكن مبغوضاً ومرذولا من الجميع .

قايين : يا لتعاستي ! ! . . . آه ما هذا الاسم فانه توبيخ قاس (. . .) اني عارف بشقاوة نفسي ورداءة فعلي وحياتي صارت لي موتا » (١١) .

ويشيع في المسرحية كما قلنا ، أسلوب الانجيل « والبريء لا تظلمه لأن الله يخزي الخونة والظالمين بأعمال أيديهم ـ رحمـة منك نلتمس وعوناً نطلب ـ وانما ما يشاؤه الله قلت » (١٢) . كما جاء اسلوب الحوار خطابياً « آدم : يا ولدي قائين وهابيل اصغيا لمقالي فأخبركما عن حالي اني أنا أبوكم آدم قد كنت في الفردوس . . . » (١٣) .

وقد استخدم الكاتب الشعر المنقول في الحوار :

« ابوكم آدم سن المعاصي          وعلمكم مفارقة الجنان (١٤) »

---

(١١) المصدر السابق ص ٦ ـ ٧ ، ١٢ ، ١٣ .

(١٢) المصدر السابق ١٩ ، ٣٥ ، ١٦ .

(١٣) المصدر السابق ١ ـ ٢ .

(١٤) المصدر السابق ٢٢،٢ ، ٢٣ ، ٢٧ ، ٢٨ ، ٢٩ ، ٣٠ ، ٤١ ، ٤٣ ، ٤٤ ، ٥٢ ، ٥٥ .

كما استخدم التراتيل الكنسية (١٥) . ولا يخلو أسلوبه من السجع والمحسنات اللفظية « وينابيع تجرى ونسيم يسري وطيور تترنم وزهور تبتسم وروائح ذكية وأثمار شهية . ولم اكن أشعر بتعب أو نصب ، ولا اخشى من مرض أو وصب » (١٦) .

وهو يستخدم العامية أحياناً فى الحوار (١٧) « اماه لقد جمعت كثيراً كثيراً ماذا نأكل دخيلك . . . ايش احوالنا » . وفي مسرحية ( يوسف الحسن ) ينادي سلمون سيده ( يوسف افندي ) (١٨) . وتكثر الأخطاء الاملائية (١٩) واللغوية (٢٠) في صفحات الكتاب كما أن فصول المسرحيات قصيرة اكثر مما ينبغى .

❋❋❋

وقد احتك العالم العربي احتكاكا مباشراً بالثقافة الأوربية في القرن التاسع عشر عندما تعرض العالم العربي لضغط الاستعمار الغربي ،

---

(١٥) المصدر السابق ٢ ـ ٣ ، ٨ ، ٣٠ ـ ٣١ ، ٤١ ، ٤٢ ، ٥٦ ، ٦٤ .

(١٦) المصدر السابق ١ ، ٢ ، ٣ ، ١١ ، ٢٤ ، ٣٨ .

(١٧) المصدر السابق ٢٥ ، ٢٦ ، ٢٧ ، ٣١ ، ٥٦ ، ٥٧ .

(١٨) المصدر السابق ٣٧ .

(١٩) المصدر السابق : ١ ( أشجار باصقة ) ٢ ، ٢٦ ( لم نرى ) ، ٢٧ ( القيس ) ٣٥ ( حيات ) .

(٢٠) المصدر السابق : ١٣ ( ونكون صديق لي ) ١١ ( أشعر بنفسي من نحوه ) ٢٢ ( أهلا وسهلا في صاحب الأحلام ) ٤ ، ١٢ ، ١٤ ، ٣١ ، ٣٣ ، ٣٤ ، ٣٨ .

وبدأت اللغات الأوربية تنتشر في معظم ارجائه .

وعندما رأت فرنسا هزيمتها في الميدان السياسي والحربي امام انكلترا وجدت أن أحسن طريقة تمتلكها من الانتصار على انكلترا ان تشن حرباً فكرية تناوىء بها عدوتها ، وقد استطاعت أن تنجح في هـــذه الحرب الى ابعد الحدود ، وكان أهم موقع يظهر فيه انتصارها في الميدان الفكري ، لبنان وسوريا ، اما عن طريق البعثات التبشيرية التي كانت ترسل طلابها المتفوقين الى فرنسا وايطاليا للدراسة فيهما أو عن طريق البعثات العلمية منهما الى الغرب . فأقبل هؤلاء على دراسة النماذج الجديدة التي ليس لهم بمثلها عهد كالمسرحية والرواية .

أما اهل العراق فقد عرفوا الغرب وثقافته عامة ومسرحه خاصة بقراءة ما نقله اخوانهم السوريون والمصريون ، يضاف الى ما كان يقرؤه بعضهم باللغة التركية والفارسية مترجماً عن الغرب .

وكانت المصادر التركية تعد من اهم المصادر نتيجة لارتباط العراق بالدولة العثمانية ، واتقان المثقفين اللغة التركية ، بل ان التركية كانت لغة المدارس آنذاك ولغة الصحافة ولغة دواوين الدولة وكان عدد من العراقيين يدرسون حينذاك في استنبول (٢١) .

أما التأثير الغربي فقد كان عن طريق اطلاع العراقيين المباشر على الأدب الغربي والمسرحية الغربية ، أو عن طريق الترجمة الى اللغة العربية التي نهض بأعبائها عدد كبير من رواد الأدب في العصر الحديث . واهتم أدباء العربية بالترجمة للمسرح منذ وقت مبكر ، واتجهت جهود المترجمين الى اللغة الفرنسية أولا ثم الى الانكليزية .

---

(٢١) أنظر عبد الرزاق الهلالي : تاريخ التعليم في العراق .

وقد ظهر لنا من تتبع حركة الترجمة أنهم لم ينقلوا مدرسة مسرحية معينة ، اذ كان رائدهم فيما اختاروه شهرة الكاتب أو شهرة المسرحية ، أو ملاءمتها للذوق العربي في تلك الفترة (٢٢) . وقد تباينت أساليب الكتاب في هذه الترجمات ، فمنهم من كان يتناول المسرحية ويحاول تقريبها من الذوق الشعبي ، فيعني بابراز حوادثها الرئيسية ويتناول الحوار بالتلخيص أو الحذف ويغير النهاية أحياناً لتلائم ذوق الجمهور الذي كان يطلب في المسرحية صفات خاصة تتفق وثقافته وتجاربه ، وكان بعضهم ينتحل المسرحيات بعد التغيير فيها ويدعيها لنفسه (٢٣) . ومن الكتاب من كان يعني بالناحية الأدبية في هذه المسرحيات ولا يأبه للشروط التي تقيده بها طبيعة المسرح العربي ، ولذا كان يبذل الجهد في سبيل المحافظة على الأصل ونقله نقلا أميناً دون بحث أو تشويه .

وبلغ عدد المسرحيات المترجمة في العراق العشرات ، ولكننا لم نعثر الا على عدد قليل منها وجدناه مبعثراً في الكنائس والسبب الظاهر في ضياع معظم هذه الترجمات أن المترجمين وهم من الآباء أو المعلمين المسيحيين كانوا يقدمونها للمدرسة التي يتبعونها لتمثيلها على المسرح ، دون العناية باخراجها مطبوعة للقراء لانهم كانوا يعلمون أن المسرحية لم تكن في تلك الفترة لوناً من ألوان الأدب المقروء . ثم ان كثيراً من هذه المسرحيات التي وصلتنا لا يذكر مترجموها اسمها الحقيقي ولا الأصل الذي نقلت منه ولا اسماء مؤلفيها (٢٤) .

---

(٢٢،٢٣) محمد يوسف نجم ـ المسرحية في الأدب العربي الحديث ص ١٦٥ .

(٢٤) نقلا عن المطران جرجس قندلا الذي عاصر نشأة المسرحية في العراق وكان نشاطه واضحاً فيها .

وبفضل الترجمة على اختلاف انواعها ومراحلها ذللت العربية ومرنت على اداء الاغراض المسرحية الحديثة ، فنشأت فيها تعبيرات جديدة .

وكان لترجمة المسرحيات ولاتصال الادباء العراقيين بالادب الغربى الاثر الاكبر في نشوء فن المسرحية في الادب العراقي الحديث (٢٥) . من حيث تربية الميل الى قراءة المسرحيات بين جماهير المتعلمين أو من حيث وجود الكتاب المسرحيين . واخذ هذا الفن شيئاً فشيئاً موضعه في الادب العراقي الحديث ، فنهج الكتاب العراقيون النهج الواضح ليسدوا هذه الحاجة واستعاروا فنهم من الغرب وخاصة من الكتاب الفرنسيين الذين كان اثرهم على العراق كبيراً لتأثيرهم على الفكر في الدولة العثمانية ، ولا رسالهم البعثات التبشيرية الى العراق، وهكذا شرع الكتاب العراقيون وهم مسلحون بفن غير ناضج يكتبون مسرحيات ليس فيها ابتكار في الشخصيات او الموضوعات الا قليلا، ولكنها كانت عراقية الشخوص عراقية المناظر. واذا كانت اثار هؤلاء الكتاب الاولين غير جيدة ، فاننا يجب ان نتذكر انهم كانوا يكتبون في فن جديد على الادب العراقي . ومهما كان ضعف هذه المسرحيات الاولى فانها كانت خطوة مباركة تمخضت عن رائدين كبيرين للمسرحية العراقية هما نعوم فتح الله سحار (٢٦) رحنا

---

(٢٥) اسماعيل ادهم : توفيق الحكيم ص١٦ «لم تنشأ القصة والاقصوصة في الادب العربي الحديث من اصل عربي قديم . انما نشـأ فن القصص مترعرعاً في الادب العربي الحديث تحت تاثير الاداب الأوربية مباشرة وما يمكن ان نقوله فى الفن القصصي يمكن أن نقرره لفن المسرحيات ».

(٢٦) المتوفي عام ١٩٠٠ كانت ولادته في الموصل ولما شب دخل مدرسة الرسالة الدومنيكية ودرس اللغة العربية على الخوري يوسف داود . ولما اتم ـ

رسام (٢٧) . وهما من ابناء الطائفة المسيحية وكانا معلمين في المدرسة الاكليركية في الموصل .

وقد ظهرت مسرحيـة نعوم فتح الله سحـــار ( لطيف وخوشابا ) عام ١٨٩٣ وقد عرفها عن مسرحية فرنسية لمدام دى بوفوار تحمل اسم

وقد عد الباحثون هذه المسرحية اول مسرحية عراقية ولها اهمية كبرى فى تاريخ المسرح العراقي (٢٨) .

---

— دروسه احترف التعليم في المدرسة المذكورة فزاده هذا المسلك تفهما في اللغات العربية والتركية والفرنسية وابرز في مسلكـه نشاطاً واقتداراً رقاه الى الاشراف على التعليم وعهد اليه مراقبة اعمال الطباعة وصرف عنايته الى تنشيط اعمال التمثيل على مسرح المدرسة واخذ ينشيء الروايات الأخلاقية للتمثيل وكان ينتقـد بها بعض نواقص الاجتماعيات المحلية انتقـاداً مفيداً وكان يساعده في المهمة الشاعر العامي المدهش والموسيقى الحاذق اسكنـدر الزغبي المعروف باسكندر الاعمى ومن مؤلفاته التحفة السنية لطلاب اللغة العثمانية جزآن ـ عام ١٨٩٤ والقراءة التركيـة ١٨٩٣ والمكالمات عام ١٨٩٦ وكتـابـة احسن الاساليب لانشاء الصكوك والمكاتيب . أما شعره فقد ضاع اكثره . سليمان الصايغ ـ تاريخ الموصل جـ٢ ص ٢٧٣ ـ ٢٧٤ .

(٢٧) ولد حنا رسام في الموصل عام ١٨٩٠ وتلقى علومه في مدرسة الاباء الدومنيكان وبعد تخرجه عين معلما فى نفس المدرسة عام ١٩١١ وتقلب في عدة وظائف ادارية حتى احيل الى التقاعد عام ١٩٣٦ وانصرف الى الكتابة حتى توفاه الله عام ١٩٥٨

(٢٨) طبعت في دير الآباء الدومنيكيين عام ١٨٩٣ وكنت اول من عثر على نسخة منها في قبو مهجور في كنيسة الاباء الدومنيكان .

على الزبيدي ( المسرحية العربية في العراق ) بمجلـة الاقلام العـدد (٩) ١٩٦٥ بغداد حدد بدايه التأليف المسرحي في ادب العراق المعاصر وكانت ـ

وتعد هذه المسرحية رائدة الفن المسرحي العراقي (٢٩) . اذا استثنينا المسرحيات الدينية التي الفها ابناء هذه الطائفة ومثلت في المدارس الاهليه المسيحية في الثلث الاخير من القرن التاسع عشر .

والمسرحية ذات فصل واحد بجزأ الى مناظر قصيرة بلغت اربعا

---

- تمثيلية لطيف وخوشابا أول مسرحية عراقية الفت ومثلت في العراق وسبقت التمثيليات التي الفت بعد الحكم الوطني بمدة طويلة .

(٢٩) علي الزبيدي المصدر السابق : ( كتابة المسرحية العربية في العراق) اما الاستاذ نعوم فتح الله سحار فكان الرائد المسرحي العراقي الاول بدون منافس وقد قيل ان مسرحية لطيف وخوشابه لم تكن نتاجه الوحيد بل انتج او الف مسرحيات أخرى ضاعت مخطوطاتها ولم يعثر عليها أحد .

صالح جواد الطعمه ( مسرحيـة لطيف وخوشابه ) الأديب مايو ١٩٦٦ « العراق لم يكن منعزلا عن التيارات الثقافية والفنية في الاقطار المجاورة - كذا - وان بعض أبنـــائه زاروا هذه الاقطار - كذا - وتأثروا به - كذا - ابناء الطائفة المسيحية ومسرحية لطيف وخوشابه ومؤلفها او مترجمها نعوم فتح الله سحار » .

بجلة المكتبة العدد ٤٩ عام ١٩٦٥ ( ان مسرحية لطيف وخوشابا سواء كانت مؤلفة او مترجمة جديرة بأن تكون موضوع دراسة تفصيليـة لما لهـا من قيمة تاريخية على الاقل في توضيـــح جذور الادب المسرحي في العراق وتأثير التيارات الاجنبية في ادبنا المعاصر .

علي الزبيـدي المصـدر السابق : ص ٤٨« كان موضوع لطيف وخوشابا غرامياً اجتماعيـــاً فقد احب لطيف خوشابا وأحبته تعـاهدا على الزواج فاصطدما بصعوبات ومشاكل مبعثها الفوارق الاجتماعية والخلافات بين عائلة الشابين العاشقين ولكن لطيف وخوشابا اصرا على الزواج وتغلبا على الدسائس التي استهدفت الايقاع بينهما ثم تزوجا في النهاية .

وعشرين منظرا ، وتبدأ بمقدمة (٣٠) مختصرة تحدد هدف المسرحية ومضمونها . ونرى من هذه المقـدمة ان المؤلف يعالج مشكلـة الحوار بطريقة مماثلة لمعالجة رائد المسرح العربى مارون النقاش الذي لجأ الى اللهجة العامية التي يتميز بها بعض اشخاص مسرحيـة ( البخيل ) ، كوسيلة يستعين بها على تحديد شخصيته او التعبير عنها . وقد جمـع سحار بين لغة فصحى مبسطة استخدمها على السنة المتعلمين من شخصيات المسرحية وبين لهجة عامية موصلية أجراها على السنة الخدم والفلاحين(٣١)

سموعى : لا بابك ولكن اعرف فقـط بأنه اليوم بعد مادرس الموسيقى خبرني ان ابدل ثيابه ثلث مرات . أى نعم ثلث مرات بدلت ثيابه ولكن يشكرني على تعبي شرفني بلطمتـين بكـل قوته وانهزم وهو يضحك .

المؤدب : هل ترى بابك كيف انه يعامل خدامك

---

(٣٠) سحار : ( لطيف وخوشابا ) المقدمة ( ان مضمون هذه الرواية الأدبية هو أولا حث الوالدين كي يحسنوا تربية أولادهم ولا يتركوهم ان يفعلوا بحسب هواهم ومراقبتهـم مهما كانوا اعزاء عليهم ومحبوبين منهم بل يجدر بهم أن يردعوهم عن الشر ويقاصصوهم عندما يصدر منهم نقيصة وثانياً يعلمنا مضمون هذه الرواية الصفح عما الحقه بنا الغير من الضرر والاساءة وخصوصا ان نشفق عليهم عند مشاهدتنا اياهم حاصلين في حالـة الحزن والشدة . واجتهدت باستخراجها الى اللغة العربيـة البسيطة رجاء ان يفهمها الجميع وجعلت محاورة بتو وخوشابا ابنه وبحو الفـلاحين بالعربيـة المفسودة التي يستعملها القرويون في كردستان عند تكلمهم بهذه اللغة .

(٣١) صالح جواد الطعمة ( لطيف وخوشابا ) الاديب ١٩٦٦ .

يوسف بك : اي ! انه بعد ولد طائش خفيف العقل هذا شغل الولدنه اذهب ياسموعى فتش عليه وات به الى هنا .

سموعي : نعم ياسيدى ولكن اذا مارضى ان يأتي ؟

يوسف بك : قل له بانى انا أبوه أطلبه . امش عاجلا . . .

بحو : منو هذا

سموعي : لطيف افندي

بحو : رح ! ورك انا ما اقشعتونو بعد ولد مثلو . هيهوار ، هلسع سحتنا من البستان

سموعي : هل هو بالبستان ؟

بحو : بلى . ابكما ويتصرف بالبستان خوش تصرف : ماشا الله على هكذ ولد شوباش !! .

لطيف : من هنا ياأبى

يوسف بك : ابو بتو زوج مرضعتك وابنه خوشابا أخيك بالحليب

بتو : اشلا (٭) ملخ ياابني لطيف ، ايكما اشقد وانت اكويس طلع صديقك خوشابا اخوك عانعرفوا ؟

لطيف : لا

خوشابا : أيكما أنا مليح يعرفك انت اخويي لطيف . اكثير احبك جبتو لك هذي البقلاوات عملتا امى البيرحه بس بجرانك وايكما اناما اكلت ولا وعملى منا دخذ ياخوي لطيف هسع ماتعرفني : ؟ (٣٢)

ومن يتأمل بدقة لغة الحوار يلاحظ ان المؤلف يلجأ دائمـاً الى

---

(٭) اشلامخ تعنى ( كيف حالك ) باللغة الاثورية .

(٣٢) لطيف وخوشابا ص ١٢ ـ ١٣ ، ٣٦ .

اقحام خصائص الفصحى كالاعراب في حوار الخدم أو الفلاحين (٣٣) فقى كلام المؤدب« والى الآن ماقدرت أن أجني من هذه اتعابي كلها أدنى ثمرة انه يحتقر كل شيء ويهين تعاليمى نفسها فكيف يمكن ان اقيم هنا بعد أزيد » (٣٤) . ونلاحظ محاولة لاضفاء تركيب فصيح على تعبيرات عامية عراقية ( بعد ازيد ) . وتلمح حتى فى كلام الخادم سموعى) « لا احد يخاف من هذه القساوة رآيفا كثير منها » (٣٥) استعمالا عاميا في قالب فصيح ، وهناك امثلة كثيرة في المسرحية تدل على ان الاسلوب الذى اختاره ( سحار ) كأسلوب مارون نقاش . لم يسهم في حل مشكلة الثنائية اللغوية بل ادى الى تعقيدها وارتباك لغة الحوار بسبب الانتقال من الفصحى الى العامية ، وعدم التزام الاشخاص بلغة موحدة .

واذا انتقلنا الى محتوى المسرحية وجدنا أنها تعني بمشكلة التمييز الاجتماعى والطبقي غير العادل ، وتكشف عن تذمر الطبقة العاملة وشروعها في التمرد من اجل حريتها . وذلك عن طريق المقارنة بين سلوك ( لطيف )وابيه يوسف اللذين يمثلان الارستقراطية ، وسلوك كل م المؤدب و ( المنصور ) وكيل ابيه و ( بتو ) الفلاح زوج مرضعة (لطيف وأبنه خوشابا ) وتبدأ المسرحية بحوار بين ( يوسف ) والمؤدب يعلن فيه الثاني عن سوء تصرف ( لطيف ) واحساسه بضياع جهوده في توجيهه ، وتمضى المسرحية في عرض نماذج من سلوك لطيف تجاه بقية

---

(٣٣) صالح جواد الطعمه ( لطيف وخوشابا )مجلة الاديب عام ١٩٦٦ .

(٣٤) لطيف وخوشاباص ـ ٩ .

(٣٥)المصدر السابق ؛ ص٢٥ .

الاشخاص ، فالخادم يروي اعتداء لطيف عليه (٣٦) والبستانی (بحو)(٣٧) يطيل في الاعراب عن شكواه من عبث لطيف بالبستان ، ويذكر انه لم يعد قادراً على الاستمرار في عمله ، ثم ثم يأتي دور ( منصور ) الوكيل ويوضح جوانب شريرة أخرى من سلوك لطيف ، ويهدد بترك العمل ، ويتظاهر يوسف بك بالغضب على ابنه واستعداده لتأديبه · ولكن بعد أن يحضر لطيف ليحاول التخلص من ذنوبه واحداً بعد الآخر يعفو عنه والده ويلوم الخدم لقسوتهم على ولده ، ويطلب اليهم ان يعتذروا لابنه لطيف .

ويمثل يوسف بك في المسرحية الارستقراطي القلق الذي يجمع في نظرته للناس والحياة مشاعر ومفاهيم متضاربة ، ويبدو متأرجحاً بين العامل العقلي الذي يجعله يؤمن في قرارة نفسه بأن الناس سواسية والعامل العاطفي الذي يدفعه الى ان يغض النظر عن عيوب الارستقراطى الشرير المنحل الذي يتمثل في ابنه .

ويستمر الصراع بين لطيف الذى يستهين بقيم العلم والعدالة ، ويقول لمؤدبه ان العلم لاقيمة له اذا قورن بالمال والجاه ، وهو لايتردد فى ان يهين صديقه واخاه في الرضاعة ( خوشابا ) عندما يزوره برفقة ابيه الفلاح ( بتو ) ويحمل اليه الحلوى فيأخذها لطيف بازدراء ويحاول ان يعطيه بعض المال ويسيء اليه بكلام قاس ، مما يدفع خوشابا الى ان يطلب من والده العودة الى القرية . فيشاكه الاب غضبه ويقول ( نحنا تمام فلاحين لكن عدنا نفس عدنا قلب نظيف مـا مثل قلب

---

(٣٦) المصدر السابق : ص١٢ .

(٣٧) المصدر السابق : ص١٣ ـ ٢١ .

لطيف الخائن ابد ماكو سعادة للناس المتكبرين ) (٣٨) .

فيضطر يوسف الى قبول حل يقترحه عليه المؤدب يراد منه ان يلزم لطيف بأن يحمى حياة الفلاحين ليقوم سلوكه ، ويشاركهم احساسهم بكرامتهم وانسانيتهم موحيا اليه بأنه ابن بتو الفلاح وان خوشابا هو ولده الحقيقي وقد حصل خلط في تحديد شخصيتهما خلال فترة الرضاعة المشتركة . ويرفض لطيف اول الامر ان يصدق هذا الواقع المؤلم ولكنه يقبله بتأثير قصة كان قد قرأها مع المؤدب حول موضوع مماثل . ويلمس لطيف بنفسه طيبة الناس الآخرين الذين كان يعاملهم بقسوة ويدهش لحسن معاملتهم له ويحس بعذاب الضمير ويتهيأ للرحيل ، مصمماً على أن يساعد اباه الفلاح ويطلب اليهم الصفح عنه . ويجد المؤدب أن الهدف قد تحقق ويوضح للطيف القصد من كل ذلك ويبتهج الجميع بعودة الامور الى مجراها الطبيعي .

وقد وفق ( سحار ) الى حد بعيد في تفضيله اسلوب النثر المرسل ولكنه في مناسبات قليلة تتطلب الارشاد (٣٩) جاءت في محاولاته مشوهة فاشلة وان لم يعرف اسرف كتاب آخرين تبعوه في استعمال السجع أو الشعر . ويؤخذ عليه انه أجرى على لسان أبطاله اللهجات المحلية والالفاظ الدخلية ، وكثرة مافي حواره من حشو . الا أننا نطرى مقدرته على ادارة الاحداث . ففي مسرحيته تحس بادراك سليم للكثير من المقومات الاساسية لفن المسرح كعنصر التشويق ورسم الشخصيات. ولم يستطع الكاتب ان ينحى الوعظ جانباً لانه لم يتصل بالاخلاق

---

(٣٨) المصدر السابق ص٤٤ .

(٣٩) المصدر السابق ص٣٥ .

الانسانية ويعتمد عليها والأخلاق تتغلغل في طبيعة الحياة الانسانية التي عليه أن يصورها بأمانة وصدق . وهو لا يفكر في ذلك طبعاً ولا يعمل له بتعمد وقصد ، والمسرحية تحتوي قيماً أخلاقية وتهذيبية (٣٨) وتعاليم مسيحية ( ٣٩ ) دون أن يستعين بالخطب الوعظية وقد كان للمسرحية جانبها التربوي - لعل مهنة ( سحار ) كانت ذات أثر في خلق هذا الاتجاه - حيث نجده يوازن بين لطيف الذي أفسده دلال ابيه ، ومراعاته له وصفحه عن اخطائه وقسوته في معاملة الخدم ، فنشأ صبياً فاسداً مؤذياً ضاراً بالمجتمع ، حتى أن شره يتعدى بني جلدته الى الحيوانات يقتلها والنباتات يقلعها والأزهار يقتطفها ، بعكس ( خوشابا ) الذي خلق منه فقره صبياً عاملا مفيداً لمجتمعه ، ذكياً متفوقاً في دروسه صقلته تربية الفلاحين الخشنة المستقيمة التي لاتعرف

(٣٨) المصدر السابق ص ٢٥ ( يوسف بك يا للعجب اما يقعد راحة هذا الولد ؟ فهل هو من الجن وأنت ايها المؤدب اما تؤدبه ؟ .
المؤدب : كيف تريد أن ينتفع من تأديبي وانت كما قال الخواجة منصور دائماً تحامي عنه وتجعل الحق بيده ) وكذلك ص ١٢ ، ٤٩ ، ٦٧ .
(٣٩) المصدر السابق ص ٦٩ - ٧٠ ( منصور : أي نعم تمام لسوء الحظ اسمع يا بحو نحن انكسر قلبنا على هذا الولد المسكين وان كان قد سبب لنا حزنا عظيما قبل هذا انا ودموعي ننقم عليه من كل قلبنا آه قلبنا ينفطر .
بحو : ايكما يا خواجه منصورانتم مثلي لازايد ولا ناقص تمام هو قهرنا الكثير اليوم الصبح وهم عملنا اقتيلات كما اقشعتم وكنا انبعضوا كثير ولكن انا اول ما سمعتوني ابهادي مصيبتو مابقى عندي زعل وجيت أمبور دتصالح معانو قبل مايروح ) .

الدلال فأصبح نموذجاً للصبي الصالح .

وقد صورت لنا المسرحية كذلك نماذج من الخير والشر ، ( خوشابا ، بتو ، بحو ، منصور ، المؤدب ، ) يقابلهم ( لطيف ويوسف بك ) ، ولكن المؤلف لم يكتف بعرض هذه النماذج دون تطويرها بل أحيى الشخصيات وأبرز عناصر الصراع النفسي ، كما ساعدت أسماؤها ونزعاتها وتصرفاتها على رسم البيئة التي يقع فيها الحـــدث ، فتتسم الصورة وتظهر قوية ، ناصعة .

وكان لاستعماله العاميـة على لسان الخدم والفلاحين ـ لولا مغالاته في ذلك ـ أحياء لهذه الشخصيات وتحديد لأبعادها وموقفها من الحياة ، ومن السلم الاجتماعي .

وقد ترجم نعوم فتح الله سحار مسرحية اخرى عن الفرنسية باسم ( الامير الاسير ) عام ١٨٩٥ ومثلت على مسرح مدرسة الآباء الدومنيكان أيضـاً .

ولم نعثر على غير هاتين المسرحيتين المترجمتين عن الفرنسية في الشطر الأخير من القرن التاسع عشر . وقد عادت حركة الترجمة نشطة منذ الشطر الاول من القرن العشرين فى مدارس الارساليات التبشيريـة أيضاً ، كما بقيت الحركة المسرحية نشطة في الموصل فقط ، فترجمت مسرحية ( جان دارك ) عام ١٩٠٦ ومثلت على مسرح مدرسة ( المقاصد الرسولي ) في الموصل . وتقع هذه المسرحية فى اربعة فصول : في الفصل الأول : ترى الراعية ذاهبة للاشتراك في الحرب لتخليص وطنها من الاحتلال الانكليزي عند سماعها هواتف السماء تهتف بها وتدفعها الى حومة الوغى . وكانت تتردد عن ذلك لمعرفتها بضعفها ثم انقادت أخيراً

طائعة لذلك التهاتف ، فغادرت أهلها الى القتال .

ونرى في الفصل الثاني ، جان دارك ذاهبة الى الملك لتطلب جنوداً يدافعون عن الوطن ، ويصور لنا الفصل الثالث حصار أورليان ، وهي المدينة الوحيدة التي بقيت في يد فرنسا ، والتي كان الاعداء يحاصرونها منذ عدة شهور . . . ويذكر المؤلف في الفصل الرابع النجاح الذي حققته جان دارك ، ورفع الملك قدرها بعد أن حققت النصر لجيشه (٤٠) .

وقد مثل الطلاب فى مدرسة ( السمنير ) في الموصل مسرحية ( الطيور الصغيرة ) عام ١٩٠٨ ، ومسرحية ( ماركاسان ) فى السنة نفسها ، وهما مترجمتان عن الفرنسية أيضاً . وكذلك ترجم القس ( جرجس قندلا ) مسرحيتى ( الطبيب رغماً عنه ، والمثري المتنبل ) عام ١٩٠٨ ، ومثلتا على مسرح المدرسة الكلدانية فى الموصل .

ولم ينحصر النشاط المسرحي في الموصل وحدها بل سرعان ما انتقل الى بغداد خلال الشطر الاول من القرن العشرين ، وكان طلاب مدرسة الكلدان ومدرسوها في بغداد مركز النشاط المسرحي . وكان اتجاه المسرحيات التى مثلت فى بغداد في تلك الفترة اتجاهاً سياسياً ، والمعروف أن نوعاً من الوعي السياسي والثقافي والفني كان قد ساد العراق قبيل اعلان الدستور العثماني ، كما ساد بقية الاقطار العربية الخاضعه للسلطة العثمانية . وكانت العراق فى طليعة الاقطار المؤيدة للدستوريين وخاصة لمدحت باشا الذي ترك في العراق ذكراً حميداً طيباً ، وكان المسيحيون العرب فى مقدمة المستبشرين بالاصلاح الدستوري ، كما كانت المدارس المسيحيـة بحكم ثقافة أبنائها واطلاع تلامذتها على الآداب والفنون

---

(٤٠) جريدة صدى بابل ، العدد ١ ، عام ١٩٠٩ بعد أن أعيد تمثيلها .

الأوروبية خير من توفرت لها الشروط لأخذ زمام المبادرة فى المجال المسرحي تمثيلا لا تأليفاً فقد كانت جميع هذه المسرحيات مترجمة. يضاف الى ذلك ان تعريب المسرحيات فى لبنان كان عن عوامل نشر هذا اللون من الوعي الفني.

وقد قدمت مدرسة ( السريان الكاثوليك ) فى بغداد عام ١٩٠٨ مسرحية ( شهيد الدستور مدحت باشا ) وهي مترجمة عن التركية، وتدور حول سجن مدحت باشا وقتله. يمثل الفصل الاول سجن مدحت باشا مؤسس الدستور وقتله خنقاً فى الطائف. ويمثل الفصل الثاني حزن عائلته عند وصول الخبر اليها، واستسلامها وصيته الأخيرة. ويمثل الفصل الثالث اجتماع الاحرار في باريس برئاسة ( البرنس صباح الدين بك ) واعلان الدستور بواسطة الجيش وتبليغهم الأمر الى ( نيازي بك ). ويمثل الفصل الرابع اتفاق ( نيازي وأنـــور ) في سلانيك على اعلان الدستور وكسر قيود الاستبداد، واحتلال دار الحكومة باسم الدستور. ويمثل الفصل الخامس وصول تلغراف ( حلمي باشا ) مفتش مقدونيا وتبليغات أنور ونيازي للمحاربين وانعقاد مجلس الوزراء وتقريرهم اعلان الدستور، وفرار ( عزة باشا ) واجتماع الشعب حول ( قصر يلدز )، واعلان ارادة السلطان بنشر القانون الأساسي في جميع الممالك العثمانية (٤١).

وكذلك قدمت المدرسة الكلدانية مسرحية ( سلسترا ) عام ١٩٠٨، وهي مسرحية مترجمة عن التركية للشاعر نامق كمال نقلها الى العربية محي الدين الخياط في بيروت فى السنة نفسها.

---

(٤١) جريدة الرقيب البغدادية في ٢٧ ربيع الأول عام ١٣٢٧ هـ

وانتشر تمثيل المسرحيات المترجمة على مسارح المدارس الأهلية المسيحية فى بغداد بعد اعلان الدستور العثماني وتذكر صحيفة ( صدى بابل البغدادية ) عدداً من المسرحيات التى مثلت فى بغداد بين عامي ١٩٠٩ ـ ١٩١٢ ، وكلها مسرحيات مترجمة عن الفرنسية أو الانكليزية . مثل مسرحية ( ارثور البريطاني ) التى مثلت على مسرح مدرسة الصنائع عام ١٩١٠ ومسرحية ( الأسيران الصغيران ) التي ترجمت عام ١٩١٢ ، وتقع في ثلاثة فصول ، ومسرحية ( الاقلون ) وتدور حول ابن نابليون المسجون في النمسا وتقع في خمسة فصول ومثلها شبان المحفل اللاتيني عام ١٩١٢ على مسرح كنيسة اللاتيني ، ومسرحية (الغدر) التي ترجمت عام ١٩١٢ أيضاً وتقع في ثلاثة فصول . وكذلك مثلت مسرحيتا ( البرج الشمالي ، والبنت الضائعة ) عام ١٩١٣ على مسرح الكلدان من قبل طلاب المدرسة . وبعد ذلك خفقت الحركة المسرحية العربية في العراق في فترة الاحتلال الانكليزي .

غير أن فرقة الجيش البريطاني التمثيلية قدمت على مسرح مدرسة الصنايع عام ١٩١٩ ثلاثاً وعشرين مسرحية باللغة الانكليزية ، وقدحضر الاهالي هذه المسرحيات وبلغ عدد المشاهدين أربعة عشر الف مشاهد وكان الاقبال عظيماً فغصت ساحـــة المسرح وشرفته بالمتفرجين نساء ورجالا صغاراً وكباراً ، ولم يبق مكان فارغ وكانت الموسيقى تترنم بالحان عطرية ( . . . ) وقد راضا الممثلون برشاقتهم وجودة حركاتهم من هزل وجد وتوافر معدات التمثيل وألبسته لديهم ( . . . ) وكان الكثير من المتفرجين لا يفهمون اللغة التي مثلت بها ولكن لم يمنعهم ذلك من الإستمتاع بها لأن ابداع الممثلين كفاهم مؤونة اللغة ومعرفتها ( . . . )

ولقد كان هذا الاستحسان من جملة البواعث التي حملت القائم بالمسرح على التمثيل المتوالي في أيام الأسبوع ثلاثة للأهالي وثلاثة للجيش (٤٢)، وتسهب جريدة العرب العراقية في وصف المسرح والمناظر والاضاءة والملابس وبراعة الممثلين في أداء أدوارهم. واستمرت الترجمة في بداية العشرينات كمسرحية ( كسبا أو شهيد الوفاء ) التي مثلت على مسرح سينما رويال عام ١٩٢٤ لمنفعة المعاهد الخيرية والعلمية، ومسرحية ( في سبيل التاج ) لفرانسوا كومي التي ترجمها حنا رسام ومثلت على مسرح مدرسة الطاهرة في الموصل عام ١٩٢٧ .

وقد توالت المسرحيات المترجمة في العراق في الثلاثينات والاربعيات وسنأتي على ذكرها في الفصل الثاني ونبين أثرها في ظهور المسرحية الاجتماعية فى العراق .

* * *

وكذلك ظهرت بعض المسرحيات الغنائية التى الفها (اسكندرزعبي) (٤٢) في الثلث الأخير من القرن التاسع عشر. ومثلت على مسرح المدرسة الاكليركيةفي الموصل في الوقت الذي ظهرت فيه مسرحية نعوم فتح الله

---

(٤٢) جريدة العرب الاعداد ١ ، ١٧ شباط ، ٢٣ ، ٢٩ كانون ثاني ـ عام ١٩١٩ .

(٤٣)كان اسكندرزغبي منذ نعومة اظفاره موسيقياً بارعاً وزجالا نابغا . فقد لحن أناشيد دينيـة وأغاني أدبيـة كثيرة وألف عدة مسرحيات غنائيـة ولحنها وقدفقد الشيء الكثير منها لاهماء تدوينها عن سليمان صائغ (تاريخ الموصل ) ج ٣ ٢٧٣ ـ ٢٧٤ .

سحار ( لطيف وخوشابا ) . وكانت مسرحيات ( زغبي ) الغنائية تشبه من بعيد ما يعرف عند الغربيين باسم ( الأوبريت ) . ولكن غلب عليه الزجل العامي والركاكة فحالا دون ادخال مسرحياته في تراثنا الأدبي .

ومن اسباب ظهور هذا النوع من المسرحيات وان كان على نطاق ضيق جداً ـ ما شاع في القرن الماضي في مدينة الموصل من حب للغناء والموسيقى واقبال عليهما واشتهار أمر المغنين والموسيقيين ( كالملا عثمان الموصلي ) ـ و ( سيد احمد بن الكفر ) و ( سيد أمين ) وقد شجع هذه النزعة الغنائية ما صحب القصص الشعبي كقصص عنترة وأبي زيـــد الهلالي من توقيع على ( الربابة ) ، وغدت هذه القصص بما يصاحبها من غناء ساذج بسيط وموسيقى فطرية عاطفية تستثير الشجن الشرقي والشعبي وتجعلها قريبة من النفوس . وكان من المناظر المألوفة في مقاهي مقاهى العراق أن يجتمع نفر من الناس الى قصاص يقص قصص الشجعان والابطال ، وينوع في صوته وينشد ويغني ويحاكي الشخصيات وألوان الحوادث التى يروى عنها . وأنعكست هذه الاتجاهات في ميول الجمهور بالنسبة للمسرح المعاصر ولاسيما وأن المسرح في بدايته قـد سايـــر ذوق الجمهور وخضع له . وعرضت مسرحيات اسكندر زغبي الغنائية القصيرة على مسارح المدارس المسيحيـة . وقد فقد أكثر هذه المسرحيات ولم يبق منها الا عدد من المسرحيات القصيرة مثل ( بزونتى ) و ( البناء ) و ( ببالي وزوجها ) (٤٤) . وقد أستخدم فيها جميعاً اللهجة العامية الموصلية .

ضحكت على شوشي        قلتلي دعطيك بنتى

---

(٤٤) مثلت على مسرح مدرستي الكلدان والدومينكان .

أشقد هاقلي وحبيبي كني فرخ الكوكخق
لمن أتزوجت بيهـا طلع امسخمن بختي
غوتني كل ميتيني بهدلت كل احوالي
ببالي لمن تزعل مثل الجمل تبربق
أنا وحجشي انخاف حجشي مايطيق ايزنعغ
لولا حجشي عندو السين وانا مفقع شروالي
حجشي عليقو انخالي وانا مفقع شروالي

ودارت مسرحية ( الخردة فروشي ) (٤٥) الطويلة التي مثلت عام ١٩٠٥ حول تاجر يدعى ( عمو ابراهيم ) يبيع الاشياء القديمة ويسخر منه الزبائن ، كتبت باللهجة الموصلية ، ومثلت بمصاحبة الموسيقى ، واشترك في التمثيل والغناء طلبة مدرسة الدومنيكان في الموصل مع مجموعة من العمال وكانوا يتلقون دروسهم في هذه المدرسة .

وقد استمرت المدارس المسيحيـة في تقديم المسرحيات المؤلفة الى جانب المسرحيات المترجمة ، فقدم سليم حسون مسرحيـة ( استشهاد ترسيـوس ) عام ١٩٠٤ على مسرح مدرسة ( مار عبد الأحد ) في الموصل . وتدور المسرحيـة حـول محاولـة الطفل ترسيـوس انقاذ المسيحيين من الموت فى العصر الروماني . ومثلت مسرحيته الثانية ( شعو ) عام ١٩٠٥ على مسرح المدرسة نفسها ، وتدور حول موضوع اسطوري مفاده أن شعو صياد السمك اصطاد ذات يوم سمكة ووجد فيها خاتـم الأمير

(٤٥) شخصت على مسرح مدرسة الآباء الدمنيكين الاعدادي بمناسبة يوبيل المعلم سليم حسون القضى حدثني عنها المطران جرجس قندلا اما نص المسرحية فمفقود .

الذي فقده عندما كان يسبح في النهر .

وبعد احدى عشرة سنة من موت نعوم فتح الله سحار صار احد تلامذته ( حنا رسام ) على نهج استاذه فعمل مدرساً في المدرسة الاكليركية بعد ان درس فيها ، وانصرف الى اتمام الرسالة التي بدأها استاذه ومثلت اول مسرحياته ( البرىء المقتول ) على مسرح المدرسة عام ١٩١١، وأعيد تمثيلها بعد سنة أي في عام ١٩١٢ بعد أن بدل اسمها الى (لوجه الله الكريم ) (٤٦) . وتقع المسرحيـــة في أربعة فصول كبيرة . كل فصل مقسم الى عدة مشاهد بالنسبة لأحداث الفصل . وقد عالج الكاتب الحوار بنفس الطريقة التي عالج فيها سحار الحوار في مسرحيته ، ونوع في شخوصه وجعل كل شخصية تتكلم لهجتها العامية المحلية المتأثرة بالبيئة وعاداتها . وقد جمع بين لغة فصحى مبطسة استخدمها على ألسنة المتعلمين من شخوص المسرحية ، ولهجة عامية موصلية أجراها على ألسنة غير المتعلمين من الخدم وقطاع الطرق . ونجد شبهاً كبيراً بين لهجات الشخوص في هذه المسرحية ومسرحية ( لطيف وخوشابا ) . فالطبيب في المسرحية الاولى وابنه ( نجيب ) يتكلمان الفصحى كما كان يتكلمها ( يوسف بك ) وابنه ( لطيف ) . و ( بولص ) خادم الطبيب تقابل لهجته لهجة (بتو) في المسرحية الثانية و ( قوجه علو ) اللص الكردى تشابه لهجته لهجة ( بحو ) الفلاح الكردي في المسرحية الثانية .

شعيا : أش اريد اخاتي . اتعجزت وحدي قيعد . جيت اشويا أونس .

بولص : ياأهلا وسهلا بيك يا حلت المغقا )

---

(٤٦) عثرت عليها في مكتبة حنا رسام .

وقد اكثر الكاتب من شخوصه النموذجيـة لينوع اللهجات ولعلـه يبغى من وراء ذلك الاضحاك والامتاع للمتفرج .

مظلوم : اتفضلينو يا اراتي اش تريدينو من عبدكم

مندوب : الايا مظلوم ادخل سريعاً لمعاونة فهد وخذ حبلا متيناً واربط الدقتور ربطاً محكماً وأتني به الى هنا .

فهد : تمام صدك . اني من العرب ، أوهاظم من اوركه الموصل ، ومربوع من بلاد سمرد وقوجه علو من قضاء الشبك ومظلوم من العبيد .

وقد جعل الكاتب ( مندوب ) زعيم اللصوص يتكلم الفصحى ، ولم يبين لنا سببا لذلك وهو بلا شك أمر مخالف للواقع كما وقع في اخطـاء أخرى من ناحية الحوار فقد استخدم اللغة الفصحى والعامية في آن واحد ولشخصية واحدة :

هاظم : نعم انا مستعد للتكفير عن ذنوبى وللمدافعة عن الطبيب البرىء ولو التزمت أن اقاسي جميع العذابات التي يلهمك اياها ابليس ياذا القلب القاسي .

هاظم : فكني ، حل الحبل ، أنت اليوم ابن اغلتنا ، انا ماقابل انفك منكم أبداً ابقي عندكم خادم طول حياتي .

ولا يخلو الحوار من سخرية سوقية أحياناً ، استخدمهـا الكـاتب لاثارة الضحك في نفس المشاهدين مسايرة منه لظروف البيئة آنذاك .

( بولص : الحق بيدك ماتذكر الطاكية الا بعد الكلاش )(*)

ولم يتخذ الكاتب الحوار في هذه المسرحية أساساً لتطور الحوادث ، بل كان يطيل فيه احياناً ـ كما لحديث بين بولص وشعيا ـ الى حد

---

(*) الكلاش : الحذاء .

ويمل وتكتنفه الخطب والمواعظ يلقيها نجيب عن اهمية التعلم والعلم ثم مايلبث الطبيب ان يعود متعبا بعد ان عالج قائد الشرطة الذي أصيب بجروح خطيرة اثر مطاردة شاقة لعصابة من قطاع الطرق يتزعمها ( مندوب ) . وبينما هم في حديثهم يسمعون طرقا على الباب ، فيعجب الطبيب لهذه الزيارة المتأخرة ويطلب اليه الطارق ان يذهب معه لعيادة مريض يحتضر . وبعد تردد يخضع الطبيب لتوسلات ( هاظم ) ويأخذ معه ولده نجيب ويشترط على هاظم ان يعيده بعد ساعة من الزمن ولكن هاظم يأخذه الى عرين اللصوص في الجبال لمعالجة لص جريح . ويموت اللص الجريح ويصر ( مندوب ) زعيم اللصوص على ابقاء الطبيب رهينة عنده . ولاتجدى توسلات هاظم في اعادة الطبيب الى بيته ، وفاءا بوعده الذي قطعه له . وعندما يأس ( هاظم ) من مساعدة ( مندوب ) يفك اسر الطبيب وابنه ويساعدهما على الهرب ، ولكن مندوب يكتشف الأمر ويلقي القبض عليهم . وبينما يعد العدة لقتلهم يجد رسالة من أم الطبيب في ثيابه ، وفجأة يتغير موقف زعيم اللصوص منه فيعانقه عناقاً حاراً ويكشف القناع عن مفاجأة مدهشة حقاً ، فيخبره بأنه أبوه - ولكنه لم يبين لنا سبب خروجه على القانون وتزعمه لعصابة من قطاع الطرق - فيسر الطبيب أيما سرور ويطلب اليه أن يعود معه الى المدينة هو ورجاله ليحصل لهم على العفو من الحاكم .

وقد بدأت المسرحية بداية طيبة العرض واقعية . وقد احسن الكاتب صياغة المشكلة . وبدت الشخصيات طبيعية عليها مخايل التطور ولكن لم تلبث طويلا حتى غزتها المفاجآت ، هذه الحيل التي اعتاد

يضعف الحبكة بالاستطراد . وفي المسرحية مواقف فكهة مرحة كما هو شأن المسرحيات غير التقليدية .

أما مضمون المسرحية فهو مشكلة التمييز الاجتماعي والطبقي غير العادل ، وتكشف عن تذمر الطبقة المستغلة وتمردها من اجل حريتها، فقد خرج ( مندوب ) وجماعته على القانون وتحولوا الى لصوص وقطاع طرق يقضون مضاجع الحكومة مطالبين بحقوقهم المهدورة . وهم جماعة تمثل جميع العناصر الموجودة في العراق . وكأنهم يمثلون تكتل الشعب ضد حكامه المستبدين من المستعمرين العثمانيين .

يرفع الستار عن غرفة طبيب ويظهر ( بولص ) الخادم مترنماً بأغنية شعبية موصلية ، ولا تخلو الأغنية من نزعة تعليمية ووعظ يقصد منه الكاتب ارشاد الناس الى الابتعاد عن شرب المسكرات .

شال البطل قام يتمشى وقع وقع بالساقي يايابا وانتقع
صاحوا العجايا وقع وقع هاكذ يتبهذل كلمن يشغب عفق

ويحدث بولص نفسه الى الطريقه المونولوج عن حال السكيرين ( احقايقولون انكيف وي غماد بغاس هاكت كيف ايما كيف يكيفون لما يمشون اوحايط يدعم ولاخ يصدم . ثم يدخل عليه ( شعيا ) ساعده وهو قروي ، ويجري بينهما حديث عامي مفعم بالسخرية والاضحاك ، يطول وتكثر فيه الاستطرادات ويحدث كل منهما الآخر عن نفسه دون ان يفيد حديثهما شيئا في تطوير الحدث . وبينما هما في حديثهما يدخل عليهما ( نجيب ) بن الطبيب ، ويسأل عن ابيه فيجيبه بولص بأن الوالى طلبه فلبى طلبه .

ويستمر الحديث في الفصل الثاني بين الشخوص الثلاثة حتى يطول

بعض الكتاب استخدامها قد دمغتهم بأنهم كتاب لا ينظرون الى الحياة ولا يستقرئونها .

وقد بالغ المؤلف في عرض بعض الوقائع وصد الى الحوادث الميلودرامية المفتعلة ، واستعان بالمفاجآت الغريبة ، حتى يوفر للمسرحية عناصر التأثير الشعبية التي تهز النفوس هزاً عنيفاً . وقد كثر الحشو في المسرحية ، وكان من نتيجة تلك الحوادث الطفيلية التافهة ، والمواعظ الطويلة التي ادخلها المؤلف في صلب المسرحية ، ان تقطع السياق وتعطل تسلسل السرد كالخطبة التي يسوقها المؤلف على لسان نجيب في اهمية العلم .

نجيب : لقد اجهدني الدروس واتعبني اليوم كثيراً . نعم هو متعب ولكن ما ألذه وما اطيبه وما انفعه ... انه نافع لأنه ينتشل الانسان من دركات الجهل الدفينة ويدفعه الى درجات عالية شريفة فما اتعس البطالة والبقاء في حالة الجهل كهذين الخادمين المسكينين ...

وتستغرق خطبته اكثر من ثلاث صفحات . كما تزخر المسرحية بالتعاليم المسيحية التي تتناثر هنا وهناك في حنايا المسرحية . وعلى السنة جميع الشخوص دون تفريق : « الطبيب : الاثق برحمة الله تعالى او ماتعلم ان الندامة تغسل جميع الخطايا مهما كانت كبيرة ».

والمسرحية التعليمية في رأينا ككل فن اصلاحي هو فن ضرورة ، اى ان الفنان يصدر فيه عن ضرورة اجتماعية اواصلاحية ، ويشعر أن من واجبه ان يقوم به ، والمهم فيه ان يكون القيام به صادراً عن ارادة حرة وشعور صادق . على ان هذا النوع من الفن على الرغم من اهميته وضرورته وعظم نتائجه احياناً من الناحية الاصلاحية والاجتماعية ، يحتاج من

الناحية الفنية الى حذر شديد ، وأن الاكثار منه والافتعال فيه قد يؤدى الى مزالق تخرجه عن نطاق الفن الجيد ، او عن نطاق الفن اطلاقاً .

ويعرض الكاتب شخيات المسرحية شاحبة اللون مبهمة الملامح ، وكأنه كان يخشى ان تسبقه عجلة الحوادث فيشد وراءها عدوا ، ناسياً الشخصيات في الطريق . وكان المؤلف يستعين على رسم الشخصية بما تبوح به هي في مواقف الحوار والمفاجأة ، وبما تقوله الشخصيات الاخرى عنها ، وبما تكشف عنه الحوادث من جوهر نفسها ومعدن روحها . والصفة العامة لشخصياته هى الضعف والشحوب ، فعواطفها غامضة مبهمة والصراع الذي يحتدم في نفوسها يظهره لنا الكاتب هزيلا مبتوراً وهي تتحرك بارادة الكاتب أو ارادة الحوادث فلا تتردد ولا تتراجع ولاتفكر بصوت عال - اذ استثنينا موقف بولص في بداية المسرحية - ولا تدير الافكار في عقلها لتقلبها على وجوهها المختلفة .

وللمؤلف عدداً كبير من المسرحيات التعليمية أهمها ( القرط الذهبي ) (٤٧) ١٩٢٩ و ( رسول الاكواخ ) ١٩٢٥ و ( فلسطين المجاهدة ) ١٩٣٦ ، وهى مسرحية وطنية تدعو للجهاد في سبيل تحرير فلسطين من اليهود ، وتدور احداثها في الفترة الواقعة بين الحربين العالميتين ، وتعتمد المسرحية على المواقف المفتعلة المثيرة . والمسرحية عنده تصبح مشاهد متلاحقة اكثر منها حياة متدفقة ،كما تصبح في عرضها وحركاتها مواقف مسرحية ، وليست بناءاً متكاملا متطوراً ، فتكثر مواقف الحركة والهياج والصراخ أو تكثر المنولوجات الفردية

---

(٤٧) نشرتها بمجلة قلب اليسوع البيروتية في العدد السادس عام ١٩٢٩ .

والمواقف الخطابية والدعوات الوطنية للحرية والاستقـلال والدعوات الاجتماعية كتحرير المرأة ومشاركتها للرجل في الكفاح الوطني والاجتماعى وقد استمر الكاتب أحداث مسرحيته مما قرأه في الصحف انذاك وهو يشير فى الحواشي الى الصحيفة التى أخذ منها الخبر (٤٨) .

ومن مسرحياته كذلك ( أحدوثة البامبا ) ١٩٣٠ ، وهي مسرحية فكاهية شعبية استخدم في حوارها اللهجة الموصليـة التي يتكلمها ابناء الطائفه المسيحيـة ، وتعتمد على حدث بسيط لا تطور فيه مماجعـل شخوص المسرحية دمى خشبية لا حياة فيها تتعلق على محور الحدث .

وتقع مسرحية ( العواطف ) الصادرة عام ١٩٢٩ في خمسة فصول ، وكل فصل مقسم الى عدة مشاهد وهي مسرحيـة تهذيبية أيضاً تدعو الى التضحية في سبيل الغير . ونفهم غرض الكاتب من الاهداء الذي قدم به مسرحيته ( الى كل ذي عاطفة شريفة من ابنـاء وطنى أهدي هذه مأساتى ) .

استمد الكاتب موضوعها عن قصة تدور احداثها في اليابان ( كان موضوعها يوماً احد دروسى حين كنت تلميذاً في المدرسة ) . وبطـل المسرحية فتى يتيم اسمه ( مارو ) يؤلمه العوز الذى تعانيه اسرته بعد انتحار والده بسبب الواجب يقرر هذا الفتى ان يضحى بحيـاته في سبيل انقاذ عائلته من انياب الجوع والفاقة .ويشرع في تنفيذ خطته ولكن امره ينكشف فيودع السجن لولا ان القدر ينقذه من الموت والفاقة ويعيده الى اهله فيعيش وأياهم عيشة سعيدة مشمولين بحنان الحاكم ولطفه.

(٤٨) فلسطين المجاهدة . حنا رسام ص٢٩ ، ٣٢ ، ٣٤ ـ ٤٠ ، ٨٠ ، ٨١ ، ١٠٣ .

وفي المسرحية مواقف درامية يشتد فيها الصراع والتوتر (٤٩) . ولا يخلو اسلوبه رغم جزالته من اخطاء غوية (٥٠) والفاظ علمية (٥١) وتضمينات (٥٢) شعرية بآيات قرآنية ، كما تزخر المسرحية بالاسلوب التعليمي ، وتبدأ بنشيد الافتتاح كما يختمها بنشيد الختام .

واعمال المؤلف كلها دليل صارخ على ان مسرحه يعيش في عالم يعينه هو لا صلة له بالعالم خارجه . ومهما تكن الواقعية فى اعماله فهي واقعية موهومه ، وليست عضوية اصيلة تشتق من الموضوع ذاته . ويعتمد المؤلف في جميع مسرحياته على الصراع الذي يولد الحركة المسرحية ، وهذا اصل من الاصول الكلاسيكية الثابتة ، حيث نلاحظ ان المسرحية الكلاسيكية ليست عرضاً لحياة الشخصيات او تحليلا لها او نقداً ، انما هي قطاع محدد من تلك الحياة . فالستار يرفع عن المسرحية الكلاسيكية وعناصر تلك الأزمة قد تجمعت وتأهبت للاشتباك وبالفعل تشتبك وتصل الى القمة ثم تأخذ بالانفراج او التطور نحو نهايتها المحتومة ، وهذا ما يوفر لها وحدتها العضوية كما يولد فيها الحركة المسرحية ويخرج بها عن الاستعراض كما يخرج بالحوار عن مجرد المناقشة (٥٣) .

وقد فطن الكاتب الى المبدأ الكلاسيكي القائل بأن المسرحية تقوم

---

(٤٩) العواطف ص ١٦ ، ٣١ ، ٦٣ .

(٥٠) العواطف ص ١٤ ، ١٦ ، ٣٥ ، ٣٧ ، ٣٨ ، ٤٠ ، ٤٢ ، ٥٨ ، ٦١ .

(٥١) نفس المصدر السابق ٢٣ ، ٥٨ .

(٥٢) المصدر السابق ص ٣٦ ، ٥٦ ، ٥٧ .

(٥٣) محمد مندور ( المسرح ) ٧٩ ـ ٨٠ .

على الصراع ولكنه عند تطبيق هذا المبدأ لم يحسن استخدامه لا من حيث اختيار عناصره ولا من حيث استخدام تلك العناصر في تقوية الصراع واثارة افكار وعواطف المشاهدين .

وقدم لنا حنا رسام عدة مسرحيات تاريخية الى جانب مسرحياته الاجتماعية .

والكاتب في مسرحياته التاريخية أفضل منه في المسرحيات المعاصرة لأن هذه تحتاج الى خيال مبدع وقوة ملاحظة اكبر ماتحتاجه المسرحيات التاريخية التى يجد عناصرها معدة متجمعة في احداث التاريخ . ولعل الكاتب لم يكن متمتعاً بهذه الملكات النادرة ولا مستعداً لأن يبذل هذا الجهد .

ومسرحياته التاريخية هى ( الكونت سيليونسكى ) ١٩٢٥ و (الرجل النموذجي ) ١٩٣٠ ( ثمن المملكة ) ١٩٢٥ التى تدور احداثها عام١٧٩٤ ابان الثورة الفرنسية و ( الغرباء ) (٥١) ١٩٣٦ وهى مأساة في خمسة فصول واستمد احداثها من التاريخ العربي كما وردت في كتب التاريخ و ( اسامة ) ١٩٣٧ ، وقد استمدها من التقاليد العربية ، واشباعها بالتعاليم المسيحية . وقصتها ان عامر بن امامة كان قد اغتال اسامة بن اياس طمعا في زوجته مما اضطر ( سعدى ) زوجة القتيل الى النزوح بطفلتها ( هند ) من الحيرة الى الشام عند اخوتها الغساسنة وهناك رزقها الله أبنا سمي بأسم والده ( اسامة ) وعندما بلغ اسامة اشده عزم على ان يثأر الدم ولده فشعر عن ساعد الجد ويمم الحيرة وهو واثق من الفوز وفي ظاهر الحيرة استطاع ان يفتك بعامر وبذات

---

(٥١) مثلت على مسرح المدرسة الاخرامية المسائية عام ١٩٣٦ .

السيف الذي فتك به عامر فيما مضى باسامة الأب . واشتدت الضغينة بين الأسرتين فوقف ( هاني بن حرملة ) لحقن الدماء وتم الصلح بين الأسرتين على يديه فزفت زينب ابنة عامر الى أسامة وزفت هند أخت أسامة الى طلحة بن عامر .

ومن اعماله كذلك مسرحية ( مثال الوفاء ومثال الوطنية ) (٥٢) ١٩٢٦ تقع في ستة فصول . وهى تدعو الى التضحية في سبيل الوطن ولا تخلو في اسلوبها )من الخطب الرنانة والمواقف المؤثرة المثيرة للعواطف كغيرها من مسرحيات المؤلف .

يعسكر جيش المغاربة بقيادة ( الحاج سليمان ) عند سرور مدينة ( طريفة ) الأسبانية ، التي يحكمها ( عزيز ) ، ويرسل القائد المغربى ولده ( عين ) الى حاكم طريفه ومعه شروط استسلام المدينة ، ولكن الحاكم يرفض الاستسلام ، وتغضب حاشية الحاكم . فيوسعون الرسول ضوبا وتنقذه ( ماريا ) زوجة الحاكم من يدهم ثم يعود ادراجه الى معسكر ابيه . ويذهب ( دون بيدرو ) ابن الحاكم الى جيش العدو المتجسس فينكشف أمره ويقرر شنقه ، ويحاول ابن القائد انقاذه مما يغضب القائد فيسرع في قتل دون بيدرو ولكن ابن القائد يهرب بجثته ويعيدها الى المدينة . ويصيبه سهم أبيه بينما يحاول الهرب بالجثة فيموت بعد ان يسلم جثة دون بيدرو الى أمه ويحزن القائد لموت ابنه ويعد الحادث نذير شؤم فيفك الحصار عن المدينة ويعود ادراجه الى بلاده .

وتشبه مسرحياته التاريخية المسرحيات التاريخية التي كتبها الاباء المسيحيون كسليمان صائغ وحنا رحماني وحنا حبى وجرجس قندلا .

---

(٥٢) مثلت على مسرح مدرسة قلب اليسوع في الموصل عام ١٩٢٦ .

ويؤخذ على مسرح ( رسام ) ضعف البناء ، وهذا الضعف يرجع الى ضعف في قوة الخيال وعدم عناية بأصول البنـــاء المسرحى الذي يتطلب الطبيعية والمعقولية ولا يدل بناء مسرحياته على قوة الخيال ولا القدرة على بناء الاحداث بناءاً جبرياً ، بحيث يتولد بعضها عن بعض في منطق سليم واضح . وأسلوب الكاتب بسيط يخلو من الصور البيانية المتكلفة ، ويخلو من الصنعة اللفظية التى تتمثل في التوازن والسجع ولغته فصيحة نقية بخلاف اللغة التى كانت سائدة في مسرحيات تلك الفترة ويعتمد المؤلف على الشعر ليوضح بعض الصور أو ليعبر عن عاطفة مكبوتة او ليبث شكاة حائرة .

* * *

وقد قدمت المدرسة الكلدانية في الموصل مسرحية ( خراب بابل ) عام ١٩١٣ للخوري انطوان زبونى والقس حنا حبي ، وهى تدور حول تآمر اليهود مع الفرس على احتلال المدينة .

ثم قدمت المدرسة عام ١٩١٥ مسرحيـة ( الأمـيران الأسيران ) للقس جرجس قندلا ، وهي مأخوذة من الكتب الدينية وتدور حول قتـل المار بهنام للافعوان الهائل الذي ارعب السكان الآمنين .

وقد استمرت المدارس في تقديم المسرحيات ، وقام الطلبة بتمثلها حتى لا تكاد تمر سنة على أية مدرسة دون ان تقوم بتمثيل مسرحية أو اكثر من المسرحيات التى يضعها المعلمون (٥٣) خلال الشطر الاول من القرن العشرين ، ولم يكتب

---

(٥٣) جعفر الخليلى : ( القصة العراقية قديماً وحديثاً ) ص ١٧٠ .

لهذه المسرحيات البقاء لانهـــا لم تطبع ، وضاع اكثرها ، الى جانب المسرحيات التي كتبهـا مؤلفون لبنـانيون ومصريون . مثل مسرحيـة ( مجنون ليلى ) لاحمد شوقي ( الذكرى ) لعبد العزيز خانجى و (سقوط عبد الحميد ) و ( صوت القلب ) و ( الرشيد والبرامكة ) للاب رباط اليسوعى .

وقد مثلت جميع هذه المسرحيات على مسارح المدارس المسيحيةفى الموصل وبغداد في الفترة بين عامى ١٩١٢ ـ ١٩٢٠ ، كما قدمت مدرسة التفيض الاهلية في بغداد مسرحية ( فتح الاندلس ) لمصطفى كامل ، وقد وضع فاضل الصيـدلى الموصلى الحوار شعراً في المواقف العـاطفيـة الشديدة التأثير ، فعندمـا يتأخر طـارق ابن زياد عن العودة ينشـد قائد عربي قائلا :

«يا نفس صبراً على ما تحدث النوب فأن صرف الليالى كله عجب
الحر أجدر بالصبر الجميل اذا ساءت سرائر دهرأوغدت كرب
من يعرف الدهر لم يجزع لكارثة فرب ضيق تلاه الوسع والرحب
لكن للنفس أحوالا تخالجها رغم التجلد وهى الشك والريب(٥٤)

ويقول موسى بن نصير حين يبلغه مقتل طارق بن زياد وكان ذلك دسيسة من قبل الاعداء .

« الله أكبر ويلى الخطب ان صدقا لقد عدا الخطب كل طور بل فسقا
ان صح ماقيل فالايام قد كلبت والدهر قدجن عهد المجد قد خرقا
نعى النعاة وحدسي لا يصدقهم فليت ماقدروه كان مختلفـــاً
خسئت ياموت فيما جئت من نكد لمثل ذا اليوم هذا طارق خلقا

---

٥٤ ـ ٥٦ فاضل الصيدلى : ديوان هدية الاحرار ، ص١٩٣ ، ١٩٤ ، ١٩٥

سيفتح الغرب ان حيا وان غربت شمس لطارق فتحاً يبلغ الأفقا (٥٥)

كما استخدم الحوار الشعري في المواقف الغرامية ، ويدور الحوار التالى بين ماري الاسبانية وعباد القائد العربى .

« مارى :

صدق الغرام وصحت الاحلام فعلى الغرام تحيه وسلام
الآن لذ العشق فليحى الهوى وتقضت الاوطار فهى تمام
عباد فاهنأ بالهوى وليهنأ الـ أسبان بالاوطان والاروام

عباد :

اما وقد رضى الحبيب فذاك لى كل المنى فلتغضب الاقوام
مالى سوى وصل الحبيبة غاية لا العرب من هممى ولا الأروام
رضى الحبيب فكل سؤال حاصل فأنا مليك والزمان غلام (٥٦)

ولم يكن المسرح المدرسي في العراق تقاليد ثابتة ودعائم راسخة ، فكان ينشأ في أول الليـل لكي يهدم في آخره . ولم تشارك الطالبات في التمثيل الامر الذى كان يضطر المشرفـين على المسرحيات ان يسنـدوا دور المرأة الى احد الطلاب (٥٧) ) .

---

(٥٧) انظر احمد المفرجى ( الحركة المسرحية في العراق ) .

# ٢

والجمعيات الادبية ثمرة اخرى من ثمرات النهضة ونتيجة من نتائج انتشار روح الحرية الشخصيه واحترام الفرد وليس لها في تاريخنا قبل هذه النهضة تقليد اللهم الا اذا اعتبرنا اسواق الادب ومجالسة في قصر الامراء وبيوت السادة (٥٨) من هذا القبيل .

وقد ظهرت الجمعيات في العراق على اثر الاحتكاك بالحضارة الغربية وسيادة الشعور القومي بين المتعلمين من العراقيين ، والشعور بالظلم واستعباد العثمانين من قبل عامة الشعب .

واستطاعت هذه الجمعيات ان تكون شعباً وفروعاً في معظم المدن ، وراحت تبث دعوتها القومية تدريجياً فى كل مكان وتسعى لتحقيق هذه الغاية (٥٩) .

وقدظهرت (جمعية الاخاء العربي العثماني) عام ١٩٠٩، ثم المنتدى الأدبي عام١٩٠٩أيضاً وأسسه (عبدالكريم قاسم الخليل) . و(الندوة الغلامية) التي كان يجتمع فيها دعاة الفكرة القومية والشعور الوطنى ، و ( جمعية البصرة الاصلاحية ) التي اسسها السيد طالب باشا النقيب عام ١٩٢٠ ، و ( جمعية العهد ) التي بذلت الجهود في سبيل توسيع فكرة

(٥٨) عبد الكريم العلاف ( بغداد القديمة ) ٤٠ كانت تعقد في اغلب دور أكابر العراق وخاصة دور العلماء والأفاضل يجتمع فيها في ليالى الشتاء او الصيف أكابر رجال الدولة والوجهاء والاغنياء والشعراء والادباء يتغنون لياليهم في سمر ومنادمة . وكان للمطارحة مجالس تسمى ( المطاردة ) .

(٥٩) محمد طاهر العمري ( تاريخ مقدرات العراق السياسية ) ١٦٧ ـ ١٦٩

استقلال العرب وبذلت جهداً كبيراً في مجال الأدب والعلم عن طريق جريدتها ( الاستقلال ) ، وانشأت مدرسة في الموصل باسم ( المدرسة الاسلامية ) التى خرجت عدداً كبيراً من الادباء كذنون أيوب وعبد الحق فاضل وغيرهما . كما اسست دائرة المعارف التركيـة في الموصل مدرسة ابتدائية باسم ( دار الأدب مكتبى ) ونقلت لادارتها الاديب محمد رؤوف الغلامى عام ١٩١٦ الذى قام بجمع التبرعات من الاهلين، وأجروا داراً قريبة من المدرسة اطلق عليها اسم ( دار الأداب ) وزودت بمكتبة كبيرة وكانت تعقد فيها الندوات الادبية وتلقى المحاضرات .

وبعد الاحتـلال الانكليزى للعراق أنشأ الادباء في مدينـة الموصل ندوة أدبية أطلقوا عليها اسم ( مقهى الحمراء ) الذى اصبـح بصفـة رسمية المنهل السائغ لرواد الادب ومأوى للوطنيين ومعهداً عاماً لسائر افراد الامة من مختلف الطبقـات (٦٠) ثم وسع رؤوف الغلامى هـذا النادى بتأسيس ناد آخر اسماه ( نادي الانتبـاه العربي ) . وتأسس آخر في بغداد يحقق نفس الهدف بأسم (المعهد العلمي) الذى اسسه (ثابت عبد النور ) . ومن هذين الناديين انبثقت حركة مسرحية واسعة في الموصل وبغداد (٦١) ، وخطا النادى الادبي في الموصل خطوة مهمة في التأليف والتمثيل المسرحيين (٦٢) .

---

(٦٠) انظر عبد المنعم الغلامى ( اسرار الكفاح الوطني في الموصل ) .

(٦١) انظر : عبد المنعم الغلامي ـ المصدر السابق ـ محمد طاهر العمرى ( تاريخ مقدرات العراق السياسية ) عبد الكريم العلاف (بغداد القديمة) .

(٦٢) على الزبيدى : المسرحيـة العربية في العراق ـ الاقلام العدد ٩ ـ ١٩٦٥ ولعل ستدهش اذا عرفت ان اول حركة تمثيلية منظمة قامت في الموصل لا في بغداد وان هذه الحركة سبقت مثيلتها في بغداد بعدة سنوات .

واستمدت موضوعات هذه المسرحيات من اهم احداث التاريخ العربى والاسلامي ، لتبعث روح اليقضة القومية (٦٣) في نفوس الشباب وتطلعهم على سير اجدادهم الماضين . وتشكلت لجنة ادارية للتمثيل عام ١٩٢١ قوامها خمسة اشخاص من أعضاء ( نادى الانتباه العربي ) هم ( محمد رؤوف الغلامي وحسيب السعدى وفاضل الصيدلى واسماعيل فرج وعبد المجيد شوقي البكرى (٦٤) وقررة لجنة ادارة التمثيل تمثيل مسرحية (فتح عمورية ) اولا ، وعهدت الى عبد المجيد شوقي وضع هذه المسرحية والى فاضل الصيدلى نظم الاشعار ومثلت عام ١٩٢٢ كما مثل اعضاء ( نادى الانتباه العربى ) مسرحيتى ( فتح الأندلس ) و( شهداء الوطنية الهولنديين ) بعد تغيير طابعها الى طابع عربي ، وعهدت الى فاضل الصيدلى وضع الاشعار اللازمة لها .

وتدور مسرحية ( فتح عموريه ) حول فتاة عربية جميلة تقع في في اسر قائد روماني فيحبها ويعرض عليها الزواج ، ولكنه لا تبادله

(٦٣) محمد طاهر العمري ( تاريخ مقدرات العراق السياسية ٩٦ ـ ٩٧ .

(٦٤) ولد عبد المجيد شوقي البكرى عام ١٨٩٧ في الموصل ودخل المدرسة الاعدادية وتخرج منها عام ١٩١٤ وسافر الى استنبول لاكمال دراسته واصبح مندوباً عن ( المنتدى الادبى ) واطلع على سير الحركة العربية وبعد ان قضى سنة في المدرسة السلطانية عاد الى العراق واشتغل معلماً فى مديرية المعارف التركية فى الموصل ، وفي سنة ١٩٢٢ دخل دار المعلمين العراقية وعين بعد تخرجه مديراً لمدرسة دار النجاح واشتغل مع رؤوف الغلامى في خدمة الحركة القومية وبقى في التعليم حتى احيل الى التقاعد وألف عدداً كبيراً من الكتب في علوم الدين واللغة العربية .

تباداله الحب وترفض الزواج منه ، وتغلظ القول له ، فيسجنها في بلدة عمورية ويأخذ في تعذيبها ، ولا يتورع عن قتل طفلها أمام عينيها فتستغيث بالمعتصم بقولها ( وامعتصماه ) فيسخر منها القائد الروماني ويقول لها : (سوف يأتيك المعتصم على جواده الأبلق وينقذك من يدي يا مجنونه ) . وعندما يبلغ خبرها المعتصم ينهض من ساعتة غاضباً وملبياً ، ويأمر بأن يجلب له كل حصان أبلق من نواحي البلاد ، ويسير في جيش لجب على خيول بلق الى بلاد الروم ، ويكتسح الثغور ويتوغل في البلاد حتى يصل عمورية ويحاصرها حصاراً شديداً حتي يتم له النصر وانقاذ الفتاة العربية من اسرها ويعود الى بلاده مثقلا بالغنائم ومكللا بالنصر .

وقد استمد عبد المجيد شوقي موضوع مسرحيته من التاريخ الاسلامي العربي فخصها بفترة جد شائقة وجد قلقة من حكم العباسيين وهى حرب المعتصم بالله العباسي للروم ، وفتح عمورية . والمسرحية سجل لهذا الفتح . مناسباته وضروفه وهي مسرحية حوادث لا مسرحية شخصيات .

والموضوع اذن - الحرب والمؤامرات والنصر - موضوع حماسى وطني ، لا عقدة فيه غير عقد السياسة والتآمر . ولقد قص المؤلف في مسرحيته خبر الاستغاثة وخبر الفتح وخبر المؤامرات .

اما الاسلوب فنثر سلس معبر ، والحوار فيه قوى وهو تاره حماسي وتارة تقريري ، وتضم المسرحية الى جانب ذلك اشعاراً واناشيد حربية ، كما يورد المؤلف في نهايتها وعند الاحتفال بالنصر قصيدة أبي تمام في فتح عمورية التي ينشدها أبو تمام بنفسه ( السيف اصدق انباء من الكتب ) فيكرمه المعتصم أحسن اكرام .

وتخللت فصول الرواية أشعار من نظم فاضل الصيدلي في المواقف العاطفية شديدة التأثير ، ولكنه استخدم الشعر على شكل مقطوعات صغيرة وفي اسلوب قديم يعج بالالفاظ الرنانة وبالنبره الخطابية التي لا تلائم الفن المسرحي .

ويقول المعتصم بعد ان يصله خبر المرأة :

« لبيك يامن دعتنا وهي تنتحب تذري الدموع أسى والقلب يضطرب
لبيك ياربة الصون التي جرحت به حشا ملك لم يدر ما الرهب
لبيك يامن دهاها الأسر في بلد ساءت مقاما وقوم ماهم العرب
ها قد اتينا على بلق مطهمة تجري مع الريح للبيداء تنتهب »

ويقول بعد ان يتحقق له النصر :

« ابى العدل الا ان يكون لنا النصر وللمعتدي الباغى المذلة والقهر

وينهى المقطوعة الشعرية بقوله :

« فقرى فتاة العرب عينا ومهجة فقد زال عنك البأس وانكشف الضر »

وتقع المسرحية في ستة فصول والفصل مقسم الى عدة مشاهد . ويدور الفصل الأول في عمورية عندما يأخذ القائد الروماني الأسرى ومعهم المرأة وابنها وعنونه الكاتب بأسم ( حب غير متبادل ) . ويدور الفصل الثاني في السجن وأسماه الكاتب ( العفاف درع حصين ) يحاول فيه القائد الروماني ان يستميل المرأة بعد ان وقعت في نفسه موقعاً حسناً، ويعرض عليها ان تكون جاريته فترفض ويهددها بقتل ولدها فلا تستجيب له وترده رداً شديداً فيقتل ولدها امام ناضريها . وقال لي الكاتب : ان القائد لم يكن غير المستعمرين الانكليز وانه كان رمزاً لعلوج هذا

العصر(٦٥) . والفصل الثالث وقد اسماه الكاتب ( فجر الامل ) يدور في السجن أيضاً . وقد اشفق حارس السجن على المرأة وقدم لها المساعدة لأنه كان يميل الى العرب . ويدور الفصل الرابع في مدينة دار السلام أسماه الكاتب ( الشهامة العربية ) وفيه يسمع الخليفه المعتصم باستغاثة المرأة الهاشمية وما دار بينهما وبين القائد الروماني فيحزن الخليفة ويبكى ، ويقرر انقاذ المرأة ويعدالعدة لحصار عمورية على خيول بلق وفي الفصل الخامس يحاصر الخليفة عمورية وقد اسماه الكاتب ( صدق العزيمة ) ويستمر الحصار بضعة اشهر ، ويسمع الخليفة غلام حداد يقول ( لو كنت مكان المعتصم لفتحت هذا السور في يوم واحد ، ويسأله المستعصم عن الأمر فيدله على طريقة يحرق بها الواح الخشب التي بنى عليها السور . ويطبق المعتصم الخطة ويفتح المدينة ، والفصل السادس يدور حول محاكمة الروم ( داخل قصر القائد الرومانى ) ، وأسماه الكاتب ( العفو عند المقدرة ) ، ويقف ابو تمام بين يدي الخليفة ويلقي قصيدته المعروفة .

وتأثير الدراما الرومانية التي ظهرت في فرنسا في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر واضح في استقاء موضوع المسرحية من التاريخ القومى وفي تمثيل حوادث العنف والقتل على المسرح ( قتل ابن المرأة العربية من قبل القائد الرومانى ) واقحام الحب في الموضوع . وقد شاعت هذه الخصائص الرومانية في المسرحية المصرية واللبنانية ، وهى شائعة في

---

(٦٥) مقابلة تمت لى مع الكاتب في ١٥ / ٧ / ١٩٦٦ وقال لى انه أخذ تصميم السجن من بعض الكتب التاريخية التي تمثل القلاع على مضيق البسفور .

المسرحيات التاريخية العراقية التي ظهرت بعد مسرحية فتح عمورية .

ويؤخذ على المسرحية ضعف البناء ، وهذا الضعف يرجع الى ضعف الخيال وعدم العناية بأصول البناء المسرحي . وقد تسبب ضعف البناء في اضعاف القيم الفكرية والعاطفية التي تتضمنها المسرحية ، لأن البناء الذى يلوح مفتعلا خليق بأن يضعف من قوة القيم الانسانية التي تنطق بها الأحداث .

أما الأحداث التي اختارها المؤلف ، تاريخية كانت ام مخترعة ، فتبرز امامنا كأنها مواد أولية تحتاج الى يد صناع تهذبها وتنقيها عما علق بها من شوائب وقد أبى المؤلف ان يبيح لنفسه حتى الاختيار الذي يباح لكل كاتب ، ثم يتبعه بعمليتي التصفية والتنسيق . وعندما تقدم الى تخطيط المسرحية لم يحاول عرض الحوادث فى وحدة متماسكة واضحة تامة بنفسها ، وقد كان هذا متيسراً له لو انه عزل الحوادث التي اختارها عن الحوادث التى عايشتها المسرحية ووقعت من حولها ، ثم عكف على هذه الحوادث وركزها بطريقة منطقية متسلسلة في الجو التاريخي الذى عاشت فيه .

ويحاول الكاتب في تصويره للشخصيات ان يخترق نطاق الخبر التاريخي ، ولم يحاول أن يجلوها لنا حية متحركة ، وهكذا اهدر جميع المعاني الانسانية والوطنية التي كانت تضطرب في نفوس الاشخاص ، وأتاح للحوادث الضخمة أن تطفو على سطح المسرحية ، وترك الشخصيات راسية فى قاعها ، مختفية خلف ستار الحوادث الكثيف وراء الخطب والمواعظ الطويلة التي تعطل السياق وتفتر تطور الحوادث وتعوق نمو الشخصيات .

وتتطلب المسرحية التاريخية التعرف على كافة انحاء الحياة في كل فترة وكل بيئة ، من فن معماري الى طراز الملابس والعادات . ومن المؤلفين من يترك مثل هذا العبء الجسيم للمخرج ، بينما هناك من يحرصون على أن ينهضوا بهذا العبء ، وأن يضعوا أمام المخرج والممثلين كل ما يلزمهم من معارف الاداء المسرحية اداء أميناً ناجحاً داخل اطارهما الزماني والمكاني الصحيح . وهذا ما فعله ( عبد المجيد شوقي) حيث وصل في كل فصل من مسرحيته المكان والزمان والاطار (الديكور) والاثاث والملابس وما اليها وصفاً دقيقاً مفصلا ينم عن جهد صادق في دراسة الفترة التاريخية والمكانية التي تجري فيها احداث مسرحيته .

وقد شجع نجاح مسرحية ( فتـــح عمورية ) شباب الموصل على السعي لتنمية هذا الفن ، فقام ( يحيى ق العبد الواحد ) سنة ١٩٢٣ متعاونا مع بعض الشباب بتمثيل مسرحية ( وفود النعمان الى كسرى) (لمنفعة المعهد العلمي ) الذي انشأه في بغداد ( ثابت عبد النور ) ـ كما مر بنا سابقاً ـ .

وقد انشأ يحيى ق ( عبد الواحد ) دار التمثيل العربي في الموصل بالا شتراك مع بعض الهواة . ولا جدال ان هذه الدار هى اول دار تمثيل ظهرت في العراق لأن الحركة التمثيلية في بغداد كانت ضعيفة ومقتصرة على نشاط موسمى في مدرسة ( التفيض ) والمدرسة (الجعفرية) الاهليتين .

وقد مثلت على مسرح دار التمثيل عدة مسرحيات تاريخية ايضاً لاقت نجاحاً كبيراً ، من بينها مسرحية ( العفو عند المقدرة ) عام١٩٢٣ وتدور المسرحية حول عفو امير عربى عن قاتل ابيه وعمن كان السبب

في قتله . وقد جرت احداثها في ( الحيرة ) ، ( عاصمة المناذرة ) قبل الهجرة النبوية بنحو ثمانين سنة ، وهي حادثة الاسود بن المنذر ملك الحيرة مع النعمان بن الحارث ملك بنى غسان .

ومثلت على هذا المسرح كذلك مسرحية ( شهداء الوطنية ) عام ١٩٢٣، وهى مسرحية ملخصة عن مسرحية ( ضحايا الوطنية الهولنديين ) التى ترجمها سلامة حجازي . وكذلك مثلت مسرحية ( وفاء العرب ) عام ١٩٢٤ ، وتمثل حادثة السموأل بن عادياء الشهيرة عندما حفظ الامانة التى اودعها لديه الامير العربى امرىء القيس عندما ذهب الى بلاد الروم . وجاء أعداء امرىء القيس يطلبون تسليم الودائع لهم فأبى السموأل ان يسلمها فحاصروا قصره المعروف بالابلق وقتلوا ولده على مرأى منه .

ومسرحية ( فتح الاندلس ) عام ١٩٢٤ تأليف مصطفى كامل . ومسرحية ( فتح مصر ) عام ١٩٢٤ ليحيى عبد الواحد . وتعطينا الكلمة التى القاها ( عبد المنعم الفلامى ) في حفل افتتاح المسرحية عند تمثيلها الغاية من تأليف مثل هذه المسرحيات :

« التمثيل أيها السادة عمل خطير ادرك فائدته الرومانيون واليونانيون منذ بضعة عشر قرنا لما لمسوه من تأثيره على الاخلاق والاجتماع والسياسة . وهو الذى هيأ الاسباب للوحدة الالمانية على يد بسمارك كما كان نغمة من النغمات التى اثرت في نشوء وحدة ايطاليا . . . وسيظهر لكم من عرض هذه الرواية ضروب من بطولة الاجداد وسد خطاهم في انحاء المعمورة ناشرين الوية العدل والامان . فيا أبناء اولئكم الاجداد الامجاد هلموا الى الاقتداء بأعمال سلفكم الصالح واعملوا في سبيل احياء مجدهم الغابر . بادروا لنيل الحرية على اتمها والاستقلال

على وجهه الصحيح (٦٦).

وتقع مسرحية فتح مصر (٦٧) في اربعة فصول ، مقسم كل فصل فيها الى عدة مشاهد تختلف طولا وقصراً باختلاف المشاهد . وموضوع المسرحية يدور حول فتح المسلمين لمصر بقيادة عمرو بن العاص ، وتعاون الاقباط مع المسلمين في اجلاء المستعمرين الرومانيين عن مصر، وضعف الرومانيين رغم قوتهم وكثرة عددهم امام العرب . ويدور الفصل الاول في مخيم العرب ، وعمرو بن ابن العاص حائر بين السير الى مصر لفتحها أو الانتظار . حين يأتيه رسول ( بنيامين ) يحثه على فتح مصر، ويقدم له كل مساعدة ممكنة - كما يأتيه رسول الخليفة عمر بن الخطاب ويسلمه رسالة منة يطلب اليه فيها السير الى مصر لفتحها .

ويظهر القادة العرب فرحتهم بفتح مصر وتتحد الكلمة للقيام بالعمل الجليل .

اما الفصل الثاني فتدور احداثه في قصر ( المقوقس ) الحاكم الروماني . وتظهر ارمانوسه قلقة حزينة لان اباها يعدها المسفر الى القسطنطينية لتتزوج من ( قسطنطين ) ابن الامبراطور الروماني ، بينما

(٦٦) عبد المنعم الغلامي ( اسرار الكفاح الوطني في الموصل (ص ٢٩٩ - ٣٠٠ استطعت بعد جهد كبير ان احصل على نص المسرحية . وقد طبعت في مطبعة الفلاح في الموصل عام ١٩٢٥ في مكتبة الاستاذ كوكب علي الجميل واعتقد انها النسخة الوحيدة التي بقيت . وقد زعم الدكتور الزبيدي انها فقدت .

(٦٧) انظر علي الزبيدي والمسرحية العربية في العراق « ومقالاته التي تحمل نفس الاسم المنشورة في مجلة الاقلام العراقية » .

تفضل عليه القائد الروماني ( اركاديوس ) الذي يبادلها الحب . ولكن الانباء تصل بتقدم العرب نحو الاسكندرية ومحاصرتهم لها ، فيضطرب المقوقس ويشاور قواده مما يفسح المجال امام ارمانوسه للقاء حبيبها ، ويهتم الكاتب بأبراز المواقف العاطفية بينها وبين حبيبها ، ويستعين المؤلف بالشعر الذي وضعه فاضل الصيدلي في الحوار لتجسيم هذه العواطف واعطائها مجالا اكبر للاثارة .

ونعود في الفصل الثالث الى مضارب المسلمين وهم يحاصرون الاسكندرية ويعرض لنا القادة العرب ( حذيفة وقيس ومسيلمة والمقداد وعبد الله والزبير وشريك ) مادارت عليه المعارك وما ابداه العرب من شجاعة نادرة في ميدان القتال ، والقائهم القبض على ارمانوسه ورغبة القائد عمرو بأرسالها الى أبيها ، وارسال وفد من قبله الى المقوقس يعرض عليه شروط الصلح .

وتجري احداث الفصل الرابع والاخير - في قصر المقوقس - وقد مني الجيش الروماني بالهزيمة وانهارت عزائم قواده ، بعد أن رفضوا الشروط التي تقدم بها العرب وانهزموا شر هزيمة في معركتهم الأخيرة ويحاول اركاديوس ان يلم شعث الجيش ويعود للقتال ثانية ولكن أرمومانوسة تتوسل اليه ان لا يفعل ، ولكن توسلاتها تذهب هباء . فتخرج معه لقتال المسلمين عندما يسمعون صوتهم مكبرين وقد استولوا على المدينة ، وبعد ان يستتب الامر المسلمين يعفوا القائد عمرو بن العاص عن الرومان ويكافيء الاقباط على مساندتهم للعرب وينصب ( بنيامين ) القبطي حاكماً على مدينة الاسكندرية (٦٨) .

---

(٦٨) علي الزبيدي المسرحية العربية في العراق : ان مسرحية فتح مصر -

اما مسرحيته الثانية ( القادسية ) ١٩٣٥ ، فقد دارت في نفس الاطار العربي الاسلامي البطولي ، وموضوعها يستند على فتح سعد بن أبي وقاص للعراق ، واستعدادالعرب لذلك الفتح بعد مقتل المثنى بن حارثة الشيباني .

امامسرحية ( فتح الشام ) فهي الاخرى مستمدة من التاريخ الاسلامى البطولي وقد اعتمد كاتبها على التاريخ وأخذ أحداثهامنه وموضوعها فتح بلاد الشام على يد خالد بن الوليد وما دار في اليرموك وكيف تنازل عن قيادة الجيش الى عبيد الله بن الجراح بعد ان جاءته رسالة الخليفة عمر بن الخطاب تطلب اليه ذلك . وما دار في حصار دمشق وفتح العرب لها .

وقد عنيت مسرحيات يحيى ق العبد الواحد بالتاريخ عناية كبرى حتى انهاقصرت العمل المسرحى فيهاعلى عملية الفتح والمؤلف يوضح عملية الفتح بفسادالحال في البلادالمفتوحة وانقسام اهلهاو محاربتهم بعضهم لبعض وغير ذلك مما يعرضه فى كل مناسبة في فصول المسرحية ومشاهدها ليرينا أثر الزحف العربي على بلاد الروم في مسرحيتي ( فتح مصر ) و ( فتح الشام ) وعلى بلاد فارس في مسرحية ( القادسية ) .

وقد وصف المؤلف عدة مشاهد واحداث عن فساد الروم والفرس

ـالتي قدمت في الموصل عام ١٩٢٤ قد ضاع نصها فتعذر علينا انجاز موضوعها وبيان خصائصها الفنية . ولعلها اعتمدت قصة الشاب القبطي الذي اعتدى عليه ابن عمرو بن العاص فشكا ذلك الى عمر بن الخطاب فكان ماكان فى أمر الخليفة ان يصفع الشاب القبطي ابن عمرو ابن العاص ويقتص لنفسه منه الاقلام ١٩٦٦ ص٤٣ .

واضطهادهم لغيرهم من عرب وأقباط في البلاد المفتوحة ، ثم عزم العرب على الفتح والقتال فمشاهد الغزو والقتال فالنصر .

وقد وفق الكاتب فى تنسيق الحوادث وبسطها على رقعة مسرحياته بدقة ونظام يؤخر ويقدم ماشاء له منه ويعزل الحوادث الرئيسية عما كان يشوبها من الجوادث التافهة التي لم يكن لها فائدة ملحة فى رسم الجو او اتمام الصورة العامة للحوادث والشخصيات .

وقد كانت الحوادث تنساب انسياباً طبيعياً وتتطور تطوراً متصلا ، مما يثبت ان المؤلف قد ألم بأصول صناعته ، وعرف كيف يختار من أحداث التاريخ ما يلائم فنه ويخدم هدفه كما عرف أنه لا ضير عليه في أن يضيف الى التاريخ مالا يتنافى مع منطقه وروحه كما لا يتنافى مع منطق الحياة . وفي الوقت نفسه يعينه على ان يخلق الحركة الدرامية فى مسرحه وان يستخدم عنصر التشويق والمفاجأة ويوفر الصراع الداخلى والخارجى فيها على النحو بالغ المهارة والتوفيق .

« شيرين ؛ وهو أن أمنح عرب الحيرة استقلالهم الذاتي الذي طلبوه منا غير مرة ونظرا لما اعيده فيك من الاخلاص للفرس ودولتهم عنيت على ان نتوجك ملكا عليهم وأشيد بلاطك بالمال الكثير وامدك بخيرة ابطال الفرس لتقوم بهم دعائم ملكك .

قابوس : ( لنفسه ) العبي بعقل غيري من الادنياء ( لشيرين ) اشكر احساساتك وعواطفك نحو العرب عامة ونحوي خاصة .

شيرين ( لنفسها ) صدق ! ! ( لقابوس ) ثم اعلم بأني بعد الفراغ من تتويج يزد جرد سأبلغ عنوانك الجديد - ( ملك الحيرة ) الى سفراء الدول وزعماء القبائل .

قابوس ( لنفسه ) وجادت بوصل حيث لا ينفع الوصل ( لشيرين ) وعليه سأعمل بما تريدين .

شيرين ( لنفسها ) اغفل وانخدع ( لقابوس ) . . . أتكفى خمسمائة ألف دينار لبث الدعاية وخمسون ألف دينار سنوياً لك .

قابوس ( لنفسه ) تكفى لخروجكم من العراق ( لشيرين ) اشكرك تكفى .

شيرين ( لنفسها ) سأحصل على اضعافها من شعبك ياأحمق(لقابوس) خذها اذن . .

قابوس : ( لنفسه ) سأصرفها على حربكم ( لشيرين ) سأشكرك مدى الايام »(٦٩) .

اما اسلوب الحوار ووسائله الفنية والعقلية فقد كان متقناً قل أن تقع على ما يشبهه او يدنو منه من اساليب الحوار فى هذه الفترة ، وقد كان طيعاً ليناً وفق المؤلف به الى تصوير الشعور الوطني (٧٠) .

(سعد : قاتل الله الدخلاء وأخزاهم فهم أساس ماينزل بالامم من البلاء والشقاء ووالله لا تقربهم امة وتداخلهم فى شؤونها الا ويحيق بها العذاب الاليم .

( قابوس ) : . . وأمانى الشعوب لاتقف أمامها القوة ولا يحاول دونها الظلم والعسف فيها هم الفرس يغلبون وهم الطغاة الذين ظلموا النعمان وأمته .

( سعد ) : صدقت يا قابوس القوة الغشوم لا تستطيع الوقوف

---

(٦٩) يحيى ق ( القادسية ) ٣٩ ـ ٤٠ .

(٧٠) يحيى ق (المصدر السابق ) ٦٩ .

امام الحق الهضيم والشعوب المظلومة . لا تصبر على تحمل الذل والهوان فتغضب وغضبها من غضب الله (٧١) كما أجاد في تصوير الانفعالات العاطفية (٧٢) واستخدم الشعر لابراز هذه الانفعالات والعواطف (٧٣).

( أرمانوسه ) : من بالباب ؟

أريكاديوس : قائد قادة الهوى بزمام يطلب الاذن

هي : ادخلوا بسلام

هي : آه ربي من ذا ؟

هو : كئيب

هي : مرحبا بالحبيب

هو : بل بالغلام

(٧١) فتح مصر ( ٢٨ ـ ٢٩ ، ٧٥ ( القادسية ) ١٠٨ ـ ١٠٩ .

(٧٢)في مسرحية ( فتح مصر ) وفي المواقف التالية ( ارمانوسه وزوجها من قسطنطين ملك ، أرمانوسه في الليل تخاطب محبوبها اريكاديوس ، زيارة العاشق ريكاديوس لها خلسة عندما عاد حبيبها الى الحرب ، اريكاديوس بعد خروجه من عند ارمانوسه ، بعد ان امضها فراق الحبيب ، ارمانوسه عندما زارها ثانية واراد الرجوع الى الحرب وهي تمنعه باكية ، ارمانوسه بعد خروج حبيبها من عندها ، اريكاديوس بعد ان سمع بأسر حبيبته ، المقوقس بعد اسر ابنته ارمانوسه ، عمروابن‌العاص بعد فتحه لمصر وحضور بنيامين القبطي بين يديه ص١٢ ، ١٣ ، ١٦ ، ٣٢ ، ٣٠ ، ٣٥ ـ ٣٧ ـ ٣٩ ـ ٤٠ ، ٤١ ـ ٤٢ ، ٤٥ ـ ٤٧ ، ٤٨ ـ ٥٢ ، ٥٣ ـ ٥٤ ، ٥٥ . ٥٦ ـ ٥٧ ، ٧٣ ( القادسية ) ٨ ، ١٠ ، ١٣ ، ١٤ ـ ١٥ ، ١٧ ـ ٢٣ ، ٢٤ ، ٤٥ ، ٧٣ ، ٨٣ ، ٩٥ .

---

(٧٣) ( فتح مصر ) ٣١ ـ ٣٢ ، ٣٥ ـ ٣٧ .

هي : اريكاديوس

هو : نعم ولكن جريحاً         اثخنته العيون دون حسام

هي : آه ! أهلا ومرحباً بحبيبي         وطبيبي ومن هواه سقامي

يقظة ما اراه أم ذا منام

هو !         آه يقضي لكنها كمنام

هي : كيف هذا ؟ رباه! حتى فاني         كنت ارضى اراه في الاحلام

هو : لك عذر فيما تقولين لكن         أنه الحب سيد الحكام

غلبتني الاشواق حين دعاني         فرط وجدي

هي :         فيا له من مرام )(٧٤)

وقد أوجد المؤلف بين الاحداث حبا ثانوياً كان له اثر في التطوير مسرحياته الثلاث ، وهو حب ارمانوسه واريكاديوس في مسرحية فتح مصر ، وحب شيرين وبير بام في مسرحيته القادسية . . . .

وقد بنى الكاتب مسرحياته على طريقة تعدد المناظر فينقلنا في بعض الاحيان من منظر الى آخر دون تمهيد او حرص عل الاطار الزماني أو المكاني .

وقد احسن الكاتب في رسم الشخوص في مسرحه رسماً دقيقاً ، وحلل اخلاقها وعكس اضواءها وانفعالاتها عن طريق الحوار أو عن طريق المونولوج الداخلي (٧٥) فظهرت الشخصية الانسانية بكل ابعادها وعبرت التعبير الحر المنطلق عن خبيئة نفسها ومكنون عاطفتها ، وأبرز الشخصية الانسانية الحية التي تتحرك وتنفعل وتقدم وتحجم وتتردد بدوافع خفية اوظاهرة ولأسباب واضحة اومبهمة .

---

(٧٤) يحيى ق (فتح مصر) ، فاضل الصيدلي( هدية الاحرار) ١٩٧ ـ ١٩٨.

(٧٥) فتح مصر ٣٧ ـ ٣٨ ، ٥٢ ( القادسية ) المشهد الثامن والتاسع .

ونأخذ على الكاتب انزلاقه فى بعض المواقف الخطابية (٧٦) والمنولوجات الطويلة (٧٧) التي كانت تضعف من تأثير الحوادث وتلقي برشاش من الكلام الغث الفاتر على الجو الحماسي . كما نأخذ عليه اسلوبه التعليمي الواعظ (٧٨) فى كثير من مواقف مسرحه ( عمرو وحده ! . . .(يتفكر) كان في الامل ان يصل الامداد الذي طلبته من الخليفة امير المؤمنين قبل هذا اليوم وحالة دونه المقادير وكنا فى أمان من خط الرجعة فقطع اوكاد بأحاطة مياه فيضان النيل لنا من جوانبنا . . . ليخسأ العدو وانصاره ، فالعرب اهل الصبر والجلد لا يرجعون الى الوراء ولو أدى بهم الامر الى استنزاف دمهم الطاهر .

لا يمتطي المجد من لم يركب الخطر ولا ينال العلى من قدم الحذرا(٧٩)

ورغم هذه الهفوات وملابساتها فأن اسلوب مسرحه يشفع بقوته ورشاقة حواره وجميل شعره .

---

(٧٦) فتح مصر : ٧ ، ٨ ، ١٥ ، ٢١ ، ٣٠ ، ٣١ ـ ٣٣ ، ٣٩ ـ ٤٠ ، ٤٨ ، ٣٦ ـ ٣٧ ـ ٥٢ ـ ٥٣ ، ( القادسية ) ١٢ ـ ١٨ ، ١٨ ـ ٢٠ ، ٢٢ ـ ٢٤ ، ٣٧ ، ٣٨ ، ٤٣ ـ ٤٥ ، ٤٦ ، ٥٢ ـ ٥٣، ٥٥ ـ ٥٦ ـ ٩٥ ـ ٩٦ ، ٩٨ .

(٧٧) فتح مصر : ٣١ ـ ٣٣ ، ٥٢ ـ ٥٣ ، ٣٩ ـ ٤٠ ، ٣٦ ـ ٣٧ .

(القادسية) ١٨ ـ ٢٠ ، ٢٢ ـ ٢٤ ، ٤٥ ـ ٤٦ ، ٥٢ ـ ٥٣ ، ٥٥ ـ ٥٦ ، ٣٩ ـ ١

(٧٨) فتح مصر : ١١ ـ ١٢ ـ ١٢ ، ١٤ ، ٢٨ ، ٢٠ ـ ٢١ ، ٣٩ ـ ٤٠ ، ٤١ ـ ٤٢ ، ٥١ ـ ٥٢ .

( القادسية ) ١٣ ، ٤٤ ـ ٤٥ ، ٤٨ ، ٥٩ ـ ٦٠ ـ ٦٩ ، ٨٤ ـ ٨٥ ، ١٠٤ ـ ١٠٨ ـ ٩٨٩.

(٧٩) فتح مصر : ٣٩ـ٤٠ .

وواضح من مطالعة مسرحياته ان المؤلف كانت لديه حاسة مسرحية دقيقة حيث احسن باهمية الاخراج ، وطريقة فهم المخرج للمسرحية ونفث الحياة فيها وابرازها في الاطار الصحيح الذي يقربها للجمهور دون ان يخون النص أو يعبث به او يمحو طابعه الخاص . وهذه حاسة بالغة الأهمية لكل مؤلف مسرحي لأنه لا يكفي هذا المؤلف ان يتصور الاحداث والشخصيات وان يدون الحوار الذي تقتضيه طبيعة تلك الاحداث ، بل يجب ان يتصور ايضاً اطار تلك الاحداث الزمانى والمكاني ، وان يحدد امام بصره كافة الابعاد الجسمية والنفسيه والاجتماعيه لشخصياته في داخلها وخارجها .

ويبدو ان السلطات الرسمية قد ضاقت بنشاط دار التمثيل وبالروح القوميهوالوطنية العالية التى كانت تضطرم في نفوس اعضائه وتظهر واضحة في نشاطهم المسرحي ، فبادرت الى تجميد نشاطه عن طريق نقل اعضائه النشطين وكان معظمهم من المعلمين والموظفين الى المدن الاخرى البعيدة عن الموصل.

ولكن شباب الموصل سرعان ما اندفع لاقالة دار التمثيل من عثرتها ، فقام ( عبد العزيز القصاب ) عام ١٩٢٦ بتشكيل فرقة جديدة مثلت عدة مسرحيات منها ( حرب البسوس ) من تأليف محمد عبد المطلب ومحمد عبد المعطي و ( ابو عبد الله الصغير ) ومسرحية (عنترة العبسي ) من تأليف سليمان القرداحي (٨٠) .

واذا كانت هذه الحركة قد استفادت من الخبرات السابقة التي

(٨٠) انظر عبد المنعم الغلامي المصدر السابق ود . على الزبيدي المصدر السابق .

جاءتها عن طريق نشاط المدارس المسيحيه وعن طريق الشام وحلب فلا ريب انها مهدت السبيل لقيام حركة مسرحية في بغداد ، عندما انتقل اليها كثير من الشباب الذين عملوا في هذا الحقـــل في الموصل فضموا طاقاتهم وخبراتهم الى طاقات وجهود زملائهم البغداديين ، فمهدوا السبيل لقيام فن جديد استطاع ان يجد لنفسه مكاناً واضحاً في تاريخ ادبنا المعاصر (٨١) .

---

(٨١) علي الزبيدى (المصدر السابق) . عبدالمنعم الغلامي (المصدر السابق)

الفصل الثاني

# المسرحيه النثريه

المسرحية التاريخية

المسرحية التاريخية

المسرحيـة العاميـة

# المسرحية التاريخية

سنتحدث في هذا الجزء من دراستنا للمسرحية النثرية عن المسرحية التاريخية ، التي اتجه اليها المسرحيون في العراق في الربع الاول من القرن العشرين ، فاستوحوا المواقف القوميـــة التى تدعو الى الفخر والاعتزاز ، من التاريخ العربي ، والتي تثير في النفوس الحمية والأنفة كردفعل لدعاة الاخذ بالحضارة الغربية .

وقد اخذت الحضارة العربية المتوارثة تبعث ماكان قد ضعف منها ، وقاومت الحضارة الغربية الوافدة ، ونشأ بينهما صراع عنيف ، انعكس على الحركة الادبية والثقافية ، فولد التيار التاريخي الذي دفع ادباؤنا الى البحث عن موضوعات تاريخية يبعثون فيها امجاد العرب والمسلمين وبطولاتهم ، ايجـابهوا بها دعاة الأخذ بالحضارة الغربية ، بمافيها من أمجاد وانتصار في كافة الميادين ، حتى رأينا رواد الفنون الأدبية الوافدة الينا من الغرب ، كفن المسرحية ، يختارون مضامين التاريخ ، لأسباب قومية وسيـاسية واجتماعية ، أشرنا اليها في الفصـل الاول من هذا الباب . ومن هذه الاسباب طغيان المستعمرين ، وتأخر الشعوب العربية عامـة عن موكب الحضارة الحديثة ، ورغبة الادباء في استنهاض الهمم وتخفيف الشعور بالضياع الذي كان يملأ نفوس العرب في مختلف اقطارهم . والعودة الى الماضى في المسرحيات والقصص والآثار الفنيـة جملة قد يكون هرباً من الحاضر وانكاراً له واستزواحاً منه . والهرب من الحاضر نزعة رومانية الأصل يمس فيها الكاتب الواقع مساً خفيفاً

ليتجاوزه فيغوص في احلام تتصل بماضي تاريخي . وقد تنصرف هذه النزعة رأسا الى الحلم بمستقبـــل مثالى ، تنـال فيه الحقوق وتسيطر العدالة . وقد تكون العودة الى الماضي التاريخي في الادب والفن ذات طابع ايجابي بناء لا يقتصر على مجرد اثارة الماضي للاسترواح ، وذلك حين يلوذ الكاتب أو الشاعر بالماضي في حركة نفسية سوارة تعود على الواقع بالنقد والتقويم نشدانا لمستقبل متحرر .

ومن هذه الناحية تختص المسرحيات التاريخية بمـيزة تفوق بهـا الآثار الادبية الاخرى التي تقتصر على تصوير مستقبل حالم ، ذلك ان التاريخ يدعم الحاضر ويساعد على الاقتناع بما يثار فيه من قضايا .

وتختلف المسرحيات التاريخية عن التاريخ فى ان المؤرخ لايتخيل ما يقول ولا يضيف من عنده أحداثاً ، ولكن قد تظهر اصالته في توجيه الاحداث وترتيبهـا ، في عرضهـا بحيث تجلو أسساً انسانيـة خاصة ، في حين يحق للكاتب او الشاعر ان يقول ما يتخيل مستمداً من الواقع عناصر تخيله . للكاتب كذلك ان يملأ فجوات التاريخ او يؤوله فنياً ليبعث نماذج انسانية من اطوائه .

ويمكننا ان نقسم المسرحيات التاريخية في العراق من هذه الناحية الى نوعين بارزين ، الاول اتجاه فني يتمثل في اختيار الكاتب لمسرحيته شخصيات تاريخية كانت حياتها من الخصب بحيث تتيـح للمؤلف ان يحتاج منها مايصح ان يكون مادة عمـل فني . وفي هذه المسرحيـات يدع الكاتب لنفسه ان يبتدع بعض الشخصيات الثانوية او الاحداث الصغيرة التى تلقي الضوء على موضوعه الاصلي . والثانى تسجيل يكتفى بتصوير الشخصيـات التاريخية وسرد وقائع التاريخ كما هي .

ومن النوع الاول مسرحية ( فتح عمورية ) لعبد المجيـــد شوقي و ( فتح مصر ) ليحيى ق العبد الواحد ، اللتين سبق الحديث عنهما في الفصل الاول ، باعتبارهما اول مسرحيتين تاريخيتين عراقيتين حيث مثلتا في الموصل الأولى عام ١٩٢١ والثانية عام ١٩٢٤ .

ومن هذا النوع كذلك مسرحية ( غفران الأمير ) لحنا رحمانى التى ظهرت عام ١٩٢٧ ، ومسرحيات سليمـان صائغ ( مشاهد الفضيلـه ) التي ظهرت عام ١٩٣١ ،و ( الزباء ) التي ظهرت عام ١٩٣٣ ، و ( الامير الحمداني ) التى ظهرت عام ١٩٢٧ ، و ( يمـامة نينوى ) التي مثلت على مسرح الاعدادية الشرقية في الموصل عام ١٩٤٨ ، وكذلك مسرحية ( شهامة العرب ) لنسيم طول التي ظهرت عام ١٩٣٨ ومسرحية الطوفان لعادل كاظم التي مثلت في بغداد عام ١٩٦٦ .

وقد جرت حوادث مسرحية ( غفوان الأمير ) ، لحنا رحماني ، في الحـيرة عام ٤٩١ م ، عندما غلب ملك الحـيرة ( الأسود بن المنذر ) الغساسنة ، وأسر ( النعمان ) ملك غسان وأمراءه . وقد حرض ( ابو أذينة ) ـ ابن عم الاسود ( الملك على قتلهم انتقاماً لاخيه الذي قتله النعمان . ولم يلتزم المؤلف بالنصوص التاريخية بل غير فيها بما يناسب الفن المسرحي حيث قال في مقدمة المسرحية « وقد اضيفت الى الحادث الاصلي بعض المرويات تحسينا للرواية دون ان تخرج به عن حدود الامكان وان لم تذكرها الكتبة من ذلك حيل استنبطها ابو اذينة لقتل النعمان وفرض ابن النعمان يخلفه بعده عند الاسود ثم يغفر لقـاتل ابيه عند قبره ، ثم اننا اعتماداً على ما للمؤلف من الحقوق على تقديم وتأخير ازمنة اشخاصه ادرجنا في الرواية دوراً للشاعر الشهير النابغة الذبياني . وقد كان له علاقات مع ملوك غسان اذ التجأ اليهـم يوم

نقم عليه كسرى ملك العجم . ويتخلل الرواية كثير من الشعر الجاهلي القديم وشيء من الشعر الحديث تصرفنا ببعض ابياتهما وفقاً لمواقف الرواية » .

والمسرحية مقسمة الى اربعة فصول ومشاهد ، كما هو الحال في مسرحيتي ( فتح عمورية ، وفتح مصر ) اللتين سبقناها في ظهور . ولا يستغرق زمن عرضها اكثر من ثلاث ساعات ومناظرها قليلة لا تتغير ، وهي منسجمة لذلك مع امكانيتي الزمان والمكان .

وقد بسط حنا رحماني العقدة شأن الكلاسيكيين ، وعمد الى تصفية الحوادث من الحشو والشوائب ، ومن كل مامن شأنه ان يضعف وحدة التأثير فيهـا ، معتمداً على القص والاخبار متجنباً تصوير الحوادث بصورة مباشرة ومن ذلك ان الشخصيات تحدثنا عن المعركه الدائرة بين الغساسنة والمناذرة ، ويحدثنا « ابو اذينة » عن مؤامراته لقتل ملك الغساسنة ويحدثنا ( ابو أذينة ) و ( نمير ) ابن الملك الاسود عن اسر ملك حمير له . وقد عرفنا من حوار الشخصيات ان ملك المناذرة قد قتل ( النعمان ) ملك الغساسنة انتقاماً منه لاعتقاده بأن ولده نمير قد قتل من قبل ( تبع ) ملك حمير كما أخبره أبو أذينة.

وقد حافظ المؤلف على الجد والصرامة في تصوير الحوادث نحو النهاية ، واتخذ الحوار عنده سمة الجد الرفيع طوال المسرحية :

« ثعلبة : اهكذا يقعد النعمان على حجر بعد ان كان العرش مقره ؟

النعمان : من انت يا اخا العرب ؟ .

ثعلبة : أنسيني النعمان ؟ .

النعمان : وكيف يعرفك وقد حجبت وجهك باللثام ؟ .

ثعلبة : يرفع اللثام - اذكر ثعلبة ابا اذينة .

النعمان : بل ثعلبا أبا براقش .

ثعلبة : يشتمني النعمان كأنه بعد في قصره وعلى دست ملكه كما فعل يوم جئته ناصحاً فرفض نصحي وطردني .

النعمان : النعمان لا يتقلب مع صروف الدهر فالايام لا تغره ان اقبلت ولا تنكبه ان ادبرت كسر النعمان ، لكن عزمه لم يكسر ( . . . ) .

ثعلبة : بتهكم - تفاخر وتباه . هذا كله قد عبر . نحن ابناء اليوم واليوم انت اسيرنا وفي قبضتنا .

النعمان : كلامك هذا يوغر والله صدرى غيظاً . ايقهر النعمان ويعيره بذلك صعلوك . لو لم تكن خسيس النفس وضيع الهمة لما بخست حقوق من خانه الدهر فيا لك من نذل لئيم (١) .

وقد زحم الكاتب مسرحيته بالحوادث التي تثير حزن المشاهد كما رأينا من هذا المقطع ، ولكنه انهاها نهاية سارة ، حيث عفا جليل بن النعمان ملك الغساسنة عن الاسود ملك المناذرة لقتله والده ظلماً وعدواناً ، كما عفا الاسود عن ابي أذينة الذي كان السبب في قتل الاسود للنعمان . وكان هذا انتصاراً من المؤلف للتعاليم المسيحية باعتباره رجل دين يسعى الى نشر دينه بين الناس .

« جليل : يحول نظره على ثعلبة ثم يقول بحيرة - عدد آل غسان - لا لا اقدر . اين شهامة العرب ؟ اين شرفهم ؟ لن انسى تعاليم رسول غسان واسقفنا الجليل موسى مبشر العرب الذى عرض علينا مثال السيد المسيح وحرضنا على ان نغفر لاعدائنا فلك ياثعلبة ما ناله الاسود وابنه اني اصفح عنك كما صفح الفادي عن اعدائه .

---

(١) حنا رحماني ( غفران الامير ) ص ١٤ - ١٥ .

ثعلبة : ( ينهض بفرح ) الآن اقتل بفرح ان شاء الاسود .

الاسود : نعم ان العدل يطلب ان يقتل القاتل ايها السياف خذ فيما كنت فيه .

جليل : مكانك أيها السياف ( الاسود ) ايها الملك منحتك ماطلبت فامنحنى راس ثعلبة .

الأسود : لاحول ولا قوة والله لو طلبه أبني لما اعطيته ، هو لك ياجليل .

جليل : ( يأخذ ثعلبة بيده ) اذهب فأنت حر لوجه الله .

ورثنا المجد من آباء صدق ونورثه اذا متنا بنينا » (٢)

وقد استخدم الكاتب لغة فصيحة مسبوكة كما لاحظنا في النموذجين السابقين ، وامتاز حواره بالخفة والتركيز وحسن التوزيع ومجانبة الاطالة والاستطراد في الحوار الفردي : ( المنولوج خاصة ) ، وقد وزع الحوار بين المونولوج والحديث العادي توزيعاً جيداً جميلا :

« تبع : على حده . لقد حضيت بالمرام .

ثعلبة : وانت من تكون وما وراءك ؟

تبع : اعرابي من بطن البادية .

ثعلبة : على حده ـ كذبت ( له ) وهل لك من حاجة تريد قضاءها ؟

تبع : لاحاجة لى انما كنت مسافرا فنفذ زادى فدخلت القصر مطالباً بسنة الضيافة .

---

(٢) حنا رحماني ( غفران الامير ) ص ٤٨ .

ثعلبة : ـ على حده ـ كذبت ـ له ـ وما خمدت نار لنا دون طارق ولا ذمنا في النازلين نزيل .

تبع : ـ على حده ـ ياله من رجل كريم ـ له ـ هؤلاء الغساسنة في اى حال هم (٣) »

وقد استخدم حنا رحماني الشعر لصبغ المأساة بالصبغة البلاغية التى تلائم العصر ، وتتفق وروح المأساة ، وتضفي عليها غلالة من الجد والرصانة والجزالة ، حين تسمو بها الى المستوى الجدي النبيل الذي ترتفع اليه الحوادث والشخصيات .

وقد اصطنع المؤلف شخصية النابغة الذبياني لهذا الغرض ، كما اورد قصيدة ابي اذينة الشهيرة :

« وما كل يوم ينال المرء ماطلبا ولا يسوغه المقدار ما وهبا »

ولم يدع شخصية من شخصياته الرئيسية الا وجعلها تقول الشعر ، ولا تخلو من الشعر الا صفحات قليلة في مسرحيته .

ويبدع الكاتب في احياء الشخصيات والباسها اثواب الحياة ، فيتدسس الى عواطفها واهوائها وبواعث سلوكها بحيث تحيا امامنا على المسرح .

وهو يبرز الحوادث والاشخاص ابرازاً موضوعياً ، يرسم لها الصور كما تتراءى في الحياة ، ويتركها تسلك وتحاور على سجيتها وطبيعتها تبعاً لفهمه لها منذ البداية ،دون ان يفسدها بتدخله في افعالها واقوالها فيفقدها وحدتها الحية وشخصيتها التامه الكاملة ، اذا استثنينا من نهاية المسرحية . فثعلبة مثلا يدبر المكائد من بداية المسرحية وحتى يقع في شر اعماله فى نهايتها اشفاء لغله ، وانتقاماً من النعمان ملك

---

(٣) المصدر السابق ص٥٢ ـ ٥٣ .

الغساسنة لقتله اخاه . ويدفع الحذر الملك الأسود الى قتل النعمان خشية منه وانتقاماً ، لاعتقاده بأن ولده ( نمير ) قتله ( تبع ) ملك حمير صديق الغساسنة . ثم يكاد الندم يذهب بعقله بعد اكتشافه خطأ فعله ، كما يدفع نكران الذات ( نميرا ) بن ملك المناذرة للتضحية بنفسه من اجل انقاذ صديقه ( جليل ) ووالده النعمان ملك الغساسنة .

وقد حافظ المؤلف على الصفات النبيلة التى انطبعت بها شخصياته الرئيسية عدا شخصية ثعلبة ـ حتى في اشد المواقف عصرا وفي اعظمها تأثيرا على النفس فلم يضعف جليل بعد مقتل والده النعمان ، ولم يتغير نمير على صديقه الاسير جليل ، بعد ان افصح هذا الاخير من عدائه له بسبب موقف ابيه المتعنت من الاسرى . واستطاع الكاتب ان يوجد عنصر التشويق من تصادم هذه الشخصيات المختلفة في طراز التفكير والاخلاق ، كما استطاع ان يجتذب انتباه القارىء من بداية المسرحية وحتى نهايتها بخلقه الصراع القوي بين الشر المتمثل في شخصية (ثعلبة) والصلابة والخير المتمثلين في شخصية ( النعمان وولده جليل ) من ناحية والتضحية والاخلاص المتمثلين في شخصيتى ( نمير وتبع ) والتردد والحذر المتمثلين في شخصية ( الأسود ) .

●●●

ومن ابرز كتاب هذا الاتجاه فيالعراق واكثرهم انتاجاً ( سليمان صائغ ) ١٨٨٦ ـ ١٩٦٥ ـ ، الذي كان من المولعين بالادبالمسرحي .

ولعل معرفته اللغتين الانكليزية والفرنسية . واطلاعه على آدابهما ، كانت في طليعة العوامل التي زودته بخبرة مسرحية حتى صار واحـدا من رواد التأليف المسرحي في تاريخنا الحديث .

وقد نشر سليمان صائغ في مجلة ( النجـم ) التي كان يراس تحريرها في الموصل ، حلقات متسلسلة من مسرحياته بين عامي ١٩٣٠ و ١٩٣٨.

ثم طبع ثلاثاً من هذه المسرحيات هي : مشاهد الفضيله ، والزباء ، والامير الحمداني ، اما مسرحية يمـامة نينوى ، فلم يكتب لهـا الظهور الا على خشبـــة المسرح والى جانب التأليف المسرحي شارك المؤلف في الترجمة للمسرح بترجمته لمسرحية ( هوراس ) للكاتب الفرنسي ( بير كورنيه ) وتختص مسرحيات الصائغ مثل سائر مسرحيات هذا الانجاه في العراق بتصويرها لفواجع العظماء ومصائبهم ، كمأساة يوسف الصديق كما في مسرحية ( مشاهد الفضيلة ) والمصير المؤلم ( للزباء ) ملكة تدمر ، ومأساة . « ناصر الدولة » ، الامير الحمداني الذي تآمر عليـــه اولاده ، والنهاية المؤلمة لشميرام ـ سميراميس ـ ملكة آشور ، التي قتلت نفسها بعد ان دست السم لزوجها ظناً منها انه يخونهـا .

وجاء اهتمام الكاتب بالرجال العظام في مآسيه لأن حياتهم واخلاقهم توفر الجو لاندلاع الاهواء الكبرى ، وبالتالى للعمل المسرحي الجيد . وعمله المسرحى اخلاقي يترك اثره فى النفوس تنفعل به وتتطهر من اهوائها ، حيث يغفر يوسف لاخوته في ( مشاهد الفضيلة ) ، وتموت الزباء « مسيحية على مايؤكده بالادله الراهنة الكردينال بارونيوس المؤرخ الكنسي الشهير» (٤) . وينقذ حمدان والده ناصر الدولة وخادمه

(٤) سليمان الصائغ « الزباء » ص٧ .

الامين ( حنانا )في مسرحيته ( الامير الحمداني ) ، وتقتل سميراميس نفسها عقاباً لها وتكفيرا عما جنته يداها فوق جثة زوجها وحبيبها بعد اكتشافها للحقيقة من ان زوجها الذي سقته السم لم يخنها مع ( تيمور ) .

وقد اضاف الصائغ القيم الاخلاقية المستوحاة من تاريخ العرب وعاداتهم في العصور التي فيها احداث مسرحياته الى جانب مثل اخلاقية استمدها من عصره ، فيصور لنا في مسرحية ( مشاهد الفضيلة ) الاباء والشرف والفضيلة في شخصية يوسف :

« يوسف :معرضاً عن زليخة - اذهبي لشأنك ايتها المراة ولا تلبثي ها هنا لا اطلب الانتقام لان الاهي ، إلاه رحمة وليس الاه نقمة .

زليخه : الانتصار للفضيلة ولا انتصار للرذيلة الا وقتا قصيرا .. ما اتعس المرأة الشريفة التي تذل ذلي . وما اشقى الظالم الصائر مظلوماً بظلمه والواقع في حفرة احتفرها للمستقيم » (٥)

وبذلك توفرت لدى الكاتب مجالات واسعة خصبة للدراسة الفنية في الموضوع والخلق والشخصيات والتحليل . ولم يستسلم للذة ذكر احداث تاريخية ، او وصف مناظر او لوحات تضاف الى الحدث المسرحي ، ولا تصور لوناً من الصراع فيه . وذلك لأنه وضع نصب عينيه اكتشاف عالم خاص ، اكتشافاً تدريجياً من خلال الاحداث والشخصيات، واضاف الى التاريخ شخصيات وأحداثا ودلالات ، مثل خلقه لشخصية « فولوك » في مسرحية « يمامة نينوى » ، وخلقه الحرب بين « آشور» ومملكة بكتريانا لخلق احداث دامية ، حيث يسير فولوك بجيوشه آخذا

---

(٥) سليمان صائغ ( مشاهد الفضيلة ) ص٤٥ .

معه شميراما متنكرة بزي الجنود ، وتتعرف عند اسوار بكتريانا المحاصرة بالملك « نينيب » ثم تقوم بعمل بطولى يؤدي الى افتتاح المدينة . ويحبها الملك نينيب ويحاول فولوك ابعادها عن الملك عنوة بعد ان قتل حبيبها وتسبب في موت والدها بالتبني وتثور ثائرة فولوك وينتهي به الامر الى الانتحار ، فتتزوج شميراما من نينيب ويجعلها ملكة اشور. بينما يروي لنا التاريخ ان الملك احبها عندما رآها ترعى الغنم قرب النهر. وهكذا طور المؤلف الشخصيات التاريخية وخلق لها مواقف تكشف عن نوازعها النفسية ، بسبب احكام الصراع بين شخصيات مسرحياته(٥)

ويقوم هذا الصراع بين شخصيات تربطها صلة الرحم مثل الصراع بين يوسف واخوته في ( مشاهد الفضيلة ) ، وبين ناصر الدولة الحمداني وولديه ابي تغلب وابى البركات في مسرحية ( الامير الحمدانى ) وبين سميراميس وزوجها الملك ( نينيب ) فى مسرحية ( يمامة نينوى ) التي تشبه مأساتها مأساة عطيل شكسبير ، فقد راح بطلاهما ضحية الغيرة الهوجاء والتهور المميت . وقد يقوم الصراع بسبب الانتقام والاخذ بالثأر كما فى مسرحية « الزباء » وهذا مقطع من المسرحية يوضح ذلك :

« عائدة : ( تدخل ) مالى ارى سيدتي كاسفة البال كثيرة البلبال ؟

الزباء : آه ياعائدة ان الافكار تزعجني واني اخشى خطراً ، لم أنم هذه الليلة ، رغماً عن رقة الهواء وصوت خرير مياه الفرات المتلاطمة وعلى اسوار مقصورتى وتلألؤ تلك النجوم الزاهية فى القبة الزرقاء .. قضيت ليلتى وخيال ذاك القضاعي التعيس مازال ماثلا نصب عيني ..

---

(٥) انظر على الزبيدى ( المسرحية العربية في العراق ) مجلة الاقلام عام ١٩٦٦ .

الغدر باسم الحب يريعني .

عائدة : لا ارى ياسيدتي محلا للقلق والخوف بعد ما نلت مرامك وانتقمت لأبيك فلو لم تعمدي الى هذه الحيلة لما نلت مأرباً من خصمك فاليوم قري عينا وانعمي بالاً فقد قتل جذيمة وعمرو بن عدى وقد صفا الجو لك .

الزباء : ماذا تقولين ؟ قتل عمرو اتقدرين ان تؤكدي لي ذلك ؟.

عائدة : لا حاجة الى التأكيد ياسيدتي فأنت عالمة جيداً بما حدث له مع اللصوص .

الزباء : خاب فالك : بلغني عن ثقات ان عمرونجا من القتل وقد سمعت جذيمة يندبه في مصرعه ويدعوه الى الاخذ بثأره . . . وما زلت اتذكر ما قاله لي احد العراقيين يأتي الموت قتيله بيد كبير من بني لخم وظبي يحدثني ياعائدة ان عمرو سيحتال علي ويقتلني قتلة شنيعة كما قتلت خاله » (٦) .

وقد غلبت على مسرحيات الصائغ ، النزعة العربية التاريخية ، فقد استوحى موضوع مسرحية « الزباء » ومسرحيه « الأمير الحمداني » من التاريخ العربي قبل الاسلام وبعده ، كما استوحى موضوع ( مشاهد الفضيلة ) من القصص الديني ، أما « يمامة نينوى » فقد اقتبس موضوعها من التاريخ العراقي القديم . وقد اختار فتراته التاريخية بحيث تشف عن حاضر عصره ، فمن ثنايا الماضى يصور بعض جوانب الحاضر ، ليبعث من ذلك الماضي مسائل وآراء لها سلطان الماضى في

(٦) سليمان صائغ ( الزباء ) ص٣٣ .

تتابع الحدث ولها صبغة الحاضر في جلاء القيم الانسانيـة او الدعوة للتغيير ، وهو يلبس الماضى لباس الحاضر ، ولكن بطريقة تشف فيها الأحداث التاريخية عن مسائل الواقع المعاصر ، فلا يسترسل المؤلف في خواطر غنائية او خطابيه او في هجاء او نصائح مباشرة . فهو عند ما يصور لنا مظاهر الحياة فى الموصل في عهد الدولة الحمدانية . ويصور الدسائس والمؤامرات التي تحاك فى قصور الامراء ، والحقد الدفين بين أفراد الاسرة الحاكمة ، أنما يصور واقع الحياة السياسية في العراق عند صدور المسرحية عام ١٩٣٧ حيث كان الصراع على اشده بين الملك غازى ورجـال بكر صدقي ٭ الذين كانوا يحكمون العراق آنذاك دون التقيـد بأوامر الملك . ( ابو البركات : ولكن لا تنسى يا ابا تغلب ان اهل الموصل متصفين بالشهامة ويخلصون لأميرهم فهل تظنهم يسكتون عنا اذا احسوا بهذا الظلم والغدر الفاحش .

زينب : دع ترتيب ذلك علي فان للأهالى كما تعرف ثقة تامة في بناء على قرب منزلتي من الامير ومن السهل جداً اقناعهم بمرض الأمير وعدم تمكنه من مقابلتهم حتى تبرد محبته من القلوب وينسوه رويداً رويداً.

ابو البركات ! وكيف تهدأ قلوبنا من هذه الخيـــانة وكيف نرضى لأبينا ان يموت هذه الميتة القبيحة ؟ .

زينب ! انك حديث العهد في السياسة يا ابا البركات اتظن من السهل ان تنال مناصب الامارة ؟ اتظن الذين سلفوك في منصب الامارة الحمدانية لم يستعملو الخيانة والغدر وكنت صغيرا لما مد والدك يده على عمه ابى العلاء سعيد وقتله قتلة شنعاء وهذا ابن عمك قد قتل أبي

---

٭ الذي قام بانقلاب في العراق عام ١٩٣٦ ثم قتل على يد رجال الجيش في اواخر عام ١٩٣٧

فراس امير الشعراء الحمداني ابن عم أبيك لما رآه يحاول الاستيلاء على حمص . ونحن نسمع كل يوم الخليفة يقتله ابنه ليستولي على الخلافة، والسلطان يقتله ابنه ليستولى على السلطنة والأمير يقتله ابنه ليستولى على الامارة ، وقد أصبحت الدولة العباسية مسرحاً تجري عليه الفضائح وكلها في دور الخلافة ودور الامارات فلا تكن طفلا وتترك طير السعد ان يطير من يدك ولا اظن والدك يتأخر عن دعوة حمدان ليقلدة الامارة كلها » (٧) .

كما البس المؤلف شخصياته أثواب الحياة ، وتغلغل في عواطفها ، واهوائها وبواعث سلوكها ، بحيث احياها امامنا على المسرح ، وبذلك التقى عنــده التاريخ والفن فلم ينقص احدهما الآخر وانما كمله بطبيعته .

وقد اختار الصائغ لمسرحياته ابطالا يتسمون بالجرأة والشجاعة مثل يوسف في مسرحية ( مشاهد الفضيلة ) ، والزباء في المسرحية التي تحمل هذا الاسم ، وحمدان في مسرحية ( الامير الحمداني ) ، وسميراميس في مسرحية ( يمامة نينوى ) ، كما اختار لقطات هامة في سيرتهم يمتزج فيها الواقع التاريخي بمحن واعاصير تجتاح حياتهم الاجتماعية والسياسية . ومن خلال صراع هذه الشخصيات والاحداث والاعداء تعمر المسرحية بالحركة وتنبض بالحياة . وقد حافظ الكاتب على جلال هذه الشخصيات ، فيصورها في صور ابطال شجعان كرام النفوس ، حيث يعفو يوسف عن اخوته ويغدق عليهم العطاء وتنتحر سميراميس عندما تكتشف خطأها ، وتحافظ الزباء على جلالها وهي قيد الاسر .

---

(٧) سليمان صائغ « الامير الحمدانى » ص٢١ .

فهم يحافظون على صفاتهم النبيلة حتى في اشد المواقف عسراً وفي أعظمها تأثيرا على النفس واغراء بالتقلب والتغيير ، فلم تضعف الزباء بعد ان اسرها الرومان ، ولم يتعال يوسف بعد ان اصبح مستشارا لفرعون ، ويغفر الامير الحمداني لولده الذي تآمر عليه « الامير ! يا ابا تغلب يا ابنى . اصبحت انفاسى معدودة في الحياة . انظر آثار دموعي على وجهي المغضن . . وعما قريب سيضمنى القبر وفي نفسي ألم دائم لمغادرتى الحياة الشقية بل لمفارقتي اياها واولادي تفرقهم المطامع والاحزاب . . ابا تغلب الا تريد ان تلين ؟ ابا تغلب الا تشفق على ابيك ؟ ابا تغلب دعني اسير الى القبر ونفسي مستكنة مستريحة لتباركك ، آه اولادي ابو تغلب : باكياً . اننا نستحق القصاص على اساءتنا السماء تلعننا والارض تنبذنا .

الأمير: بل اغفر لك ، نعم اغفر من كل قلبي ، ونفسى تبارككما ، آه ولدي . عيشا لأبيكما الذى سيفارق الحياة بعد قليل . . . (٨)

وقد قسم الصائغ مسرحياته الى فصول ومشاهدوتقع ثلاث مسرحيات منها في خمسة فصول وهي ( مشاهد الفضيلة ، الزباء ، يمامة نينوى )، أما مسرحية الاميرالحمداني فتقع فيثلاثة فصول كبيرة . وقد بنى الكاتب مسرحيته الاولى(مشاهدالفضيلة) على تعددالمناظر فكانالمنظر يبدو وكأنه فصل قائم بذاته ، والتنسيق الفنى الخارجي للمشاهد والفصول ضعيف مضطرب فالاحداث تتوالى دون ان يحسب المؤلف حساب التطورالزمني . والوقائع تتقارب في موضوعها من المسرحية بينما هي في حقيقتها الزمانية اوالمكانية متنافرة متباعدة ولم ينجح المؤلف فى اشاعة الحياة في الجو التاريخى

---

(٨) سليمان صائغ ( الامير الحمداني ) ص ٤٠

بل اكتفى بايراد الحوادث كما هي . وكذلك لم يحاول احياء الشخصيات وتقديمها لنا على انها شخصيات انسانية حية لاأسماء تاريخية مندثرة .

وقد تقدم الكاتب الى مادته كما يتقدم العالم ما بين يديه من المصادر والنصوص . فلم يعبث بها ولم يقدم ولم يؤخر ولم يبح لنفسه حرية الاختراع ولم يطلق لخياله العنان . وهو في هذا متقيد بالتقاليد الدينية التي شاعت في مثل هذه المسرحيات في القرون الوسطى وورثتها الكنيسة بعد ذلك واصبحت جزءاً من تراثها الذي ينبغي لها ان تقدسه وتحافظ عليه .

وقد كانت المسرحية تنضح بالجد والوقار فلم يخرج فيها قلم الكاتب عن الجادة التي التزمها الكتاب المسرحيون الدينيون الذين سبقوه في العصور الوسطى ، ولاسيما في تلك الفترة التي كانت فيها هذه المسرحيات خاضعة لاشراف الكنيسة قبل ان تخرج الى الاسواق والمسارح العامة.

وقد حرص الكاتب على الاستشهاد بآيات من الكتاب المقدس امعانا في التزام الاصل ورغبة في ابراز العظة الدينية واضحة مشرقة .

وكان الكاتب بارعاً في ادارة الحركة المسرحية وفي تنسيق المشاهد والفصول وفي تطور الحوادث والازمات . وقد اعتمد في ذلك على بعض الوسائل المسرحية المعروفة كالمفاجآت والانقلابات . فكان يوسف على علم بأسرار الحوادث وما يترتب عليها من نتائج بينما كان الممثلون الذين حوله يجهلون ذلك تمام الجهل . ووفق في تصوير الصراع الذي كان يشتجر في نفس يوسف ، وفي نفس أخيه شمعون ، كما كان بارعاً في تصوير حيرة يوسف في موقفه من اخوته ومن الذين حوله ، ذلك الموقف الذي حافظ عليه من اول المسرحية حتى نهايتها ، وهو يتقلب على نيران القلق

والتردد والشك .

والحوار في المسرحية سلس لا يثقله السجع المتكلف ولا الصور البيانيه المصطنعة وقد اضطر المؤلف الى ادخال بعض المواقف الغنائية التي تساعد على تصوير الجو ، وتعبر عن الانفعالات ، كما نثر في بعض الابيات الشعرية التى جاءت في مناسباتها .

ثم ظهرت مسرحية ( الزباء ) عام ١٩٣٣ ، والمرجح انها ألفت قبل عام ١٩٣٠ ، لانها مثلت مرتين في الموصل على مسرح مدرسة ( شمعون الصفا ) ، كما قام بتمثيلها جماعة من شبان الطائفة الكلدانيـــة فى دمشق قبل طبعها . وقد صدر المؤلف المسرحية بمقدمة تاريخية تناول فيها قصة الزباء كما اوردتها المصادر العربية والاجنبية ، قال فيها « نوطىء هذه الرواية بمقدمة تاريخية نسرد فيها الآراء المتضاربة فى الزباء او زينب ملكة تدمرعلى ان الاختلاف بين بين ماروواه فيها مؤرخو العرب القدماء وبين ما يستقيه المحققون العصريون من اثار تدمر الشهيرة . . ألخ » ثم قال في المقدمة نفسها « وقد آثرنا اختيار الآراء العربية أساساً لروايتنا التمثيلية رغبة في وقائعها الغريبة .(٩)

والمسرحية مأساة تاريخية تمتاز بموضوعها المؤثر وحوادثها المثيرة وحسن بنائها من الناحيه الدرامية وتوالى الحركة وقلة السرد وطلاوة الاسلوب والحوار الفردي (المنولوج) (١٠) . وقد توالت الاحداث فيها بانسجام وتواتر الى ان انتهت بفجيعة مزدوجة تمثلت في مقتل حذيفة اولا ثم في انتحار الزباء قبل الشروع في قتلها ثانياً » .

وتجري أحداث مسرحيته الثالثة ( الامير الحمداني ) في القرن الرابع الهجري وقد دارت حول المشكلات التي كان يعانيها ناصر الدولة

---

(٩) الزباء ص٤ (١٠) انظر علي الزبيدي ( المصدر السابق)

مؤسس الدولة الحمدانية في الموصل والجزيرة وحلب بعد وفاة اخيه سيف الدولة ، وتعرض الحمدانيين في الموصل للمؤامرات والدسائس التي دبرها ابن رائق لحساب البويهيين في بغداد بالتعاون مع جند الديلم ، ثم نزاع أبناء ناصر الدولة عندما هرم واضعفته متاعب الشيخوخة (١١)

وقد توزعت احداثها في ثلاثة فصول او اقسام كما سماها المؤلف وانقسم كل فصل الى عدد كبير من المشاهد فاحتوى الفصل الاول على ثمانية عشر مشهداً والفصل الثاني على ثلاثة عشر مشهداً ، والفصل الثالث على ثمانية مشاهد . وقد ساعد تعدد هذه المشاهد وتنوعها على بث الحركة والحيوية فتوالت الاحداث ، وتعددت أزمنة حدوثها وأماكنها وارتبطت ببعضها بأتقان واضح . وقد ادخل المؤلف عليها عددا من المشاهد الثانوية دون الابتعاد عن الموضوع الاساسى ، وادخل الفكاهة الخفيفة فى بعض المشاهد . وقد أجاد المؤلف تصوير الشخصيات فأعطى لكل شخصية طابعها الخاص وصفاتها وخلائقها التي تميزها عن الشخصية الاخرى فكان من الطبيعى ان يولد احتكام هذه الشخصيات واصطدام نوازعها ازمة تثير الاهتمام وتمد الاحداث بالحيوية والنشاط .

اما مسرحيته الاخيرة ( يمامة نينوى ) فقد جرت حوادثها فىالعاصمة الآشورية ( نينوى ) في عهد الملك ( نينيب ) بنحو الفى سنة قبل الميلاد والمسرحية من النوع التراجيدي كما تدل حوادثها الخطيرة وقتل بعض شخصياتها ونهاية بطلتها الفاجعة وخلوها من اية نبرة من نبرات الهزل وبطلتها ( شميراما ) او ( سميراميس ) وهي ملكة أشور التى خلد التاريخ اسمها وتناولتها القصص والاساطير الشعبية وابرز شخصياتها

---

(١١) انظر على الزبيدي ( المصدر السابق )

( فولوك ) قائد جيوش آشور ومغتصب شميراما ، و ( سيماس ) الشيخ الحكيم الذى ربى شميراما و ( نينيب ) ملك آشور وزوج شميراما . و ( خليا ) راعي الغنم وحبيب شميراما ، وحبيبها قبل ان يقتله ( فولوك ) ، ( فروداك ) ضابط الحرس الآشوري . ويدور موضوع المسرحية حول المتاعب التي تتعرض لها فتاة جميلة وملكة محبوبة ، وما يولده الصراع للاستحواذ على جسدها وقلبها ، وما تحوكه الدسائس حولها من خيانة وغدر واثارة للغرائز الشريرة في نفس المرأة .

ونحن نذهب الى ان مسرحية ( الامير الحمداني ) افضل مسرحيات الصائغ فهي تمتاز بالتركيز على الاحداث والشخصيات « الامير ناصر الدولة ، وأولاده : حمدان ، ابو تغلب ، ابو البركات ، جميلة ، وزوجته ، زينب ، وخادمه حنانا » ومحاولتهما الحصول على الامارة منه والكيد له ولوالدهما الامير الشيخ .

كما تمتاز هذه المسرحية بخفة الحوار واقتضابه وحسن توزيعه ومجانبته الاطالة والاستطراد . كما لاحظنا في النماذج التي اوردناها في مجالات عدة . وهى اشبه بالمسرحيات الكلاسية الأوربية من حيث نظرتها الى المسرح والمسرحية كميدان للتأكيد على العواطف الكريمة والاخلاق الحميدة . واذا كان هذا الاتجاه قد اكسبها نوعا من التأثير واجتذاب الجماهير فهو نفسه قد جلب اليها هذا الضعف او هذه المغالاة في الوعظ والارشاد وتكديس النصائح والعظات في الحوار احيانا . وقد يطول الحوار ويمل نتيجة لذلك ، مما يضعف الحركة في المسرحية « حنانا : شؤم أيها المساء واذا ما احتجبت شمسك وراء ستار الافق الله يعلم ما سيجري فى هذا القصر من الفضائح الخطر يتجسم وقد

عرفت أن زينب المرأة الخائنة ستأتي الى مجلس الامير لتنجز المكيدة وتسلم زوجها الى القتلة . هنيئاً للعالم من المرأة وتعساً للعالم من المرأة هي بشير الخير وهي نذير الشر. المرأة منبت العالم وتربته وهي الشجرة النابتة منها فان زكى منبت الشجرة وطابت تربتها انضجت ثماراً شهية وان ساء منبتها وبخست تربتها ألقت على ارض اللعنة ثماراً سامة . الله الله من المرأة اذا ساءت فقد ساء العالم وانفرط عقد نظامه وتفشى من تنفسها وباء الخراب وجراثيم الدمار » (١٠) . ولا جدال في انه اذا كان لابد من النصح والارشاد فيجب ان يأتي عن طريق الاحداث ، وان يستتر في المسرحية استتاراً لا يحس به . وكثيراً ما يؤدي الاهتمام الزائد بالوعظ ، الى ارباك الشخصيات المسرحيه ، فقد كانت شخصية الامير ( ناصر الدولة ) اشبه بالشخصيات المسيحية ، وكأن المؤلف اراد ان يجعل من هذا الامير نموذجاً يضع على لسانه التعاليم المسيحية ، كالتسامح والعفو ، وتحمل الالم فى سبيل الغير ، وهذا ما نلمسه في شخصية ( يوسف ) أيضاً فى مسرحية ( مشاهد الفضيلة ) ، وشخصية ( الشيخ سيماس ) فى مسرحية « يمامة نينوى » فقد جعل منه الكاتب شخصية اشبه بشخصية القديس او الحكيم الذي اكتشف اديان قومه وشعائرهم الباطلة ، وراح يتنبأ بدين جديد ، ويتصرف بأسلوب يشبه اساليب ابطال الدين الجديد . ومهما يكن ، فأن مثل هذه المظاهر متوقعة ، فى انتاج رجل اتجه في حياته الى الدين المسيحي ، او نذر نفسه له ، ولم يكن هذا عيب مسرحيات الصائغ وحده بل يمكن ملاحظته عند كتاب المسرحية

---

(١٠) الامير الحمداني ص٢٦ ـ ٢٧ .

التاريخية عامة في العراق (١١) .

وقد ادخل الصائغ في مسرحياته عنصر الحب ، ابتغاء التشويق من ناحية واعتماداً على هذه العاطفة الانسانية الهامة من ناحية أخرى في الكشف عن نوازع الشخصيات ، وفي اقامة صراع حاد بينهـا . ولكن عنصر الحب لم يطـغ في اية مسرحية من هذه المسرحيات ، على الالوان الفنية الاخرى ، وبقيت عناصر التاريخ وحقائقه صامدة امام حادثة الحب رغم عنايته بوصف الارادات المتعاكسة والعواطف المتنافرة فيها، وان اضفى على الحوادث رومانتيكية بادخال حادثة الحب هذه وما يحيط بها من حوادث التنكر والدسائس والخطف . وكان سليمان صائغ اول رجل دين يقحم الحب في مسرحياته فجعل الحب بين زليخا ويوسف يستغرق جزءاً ليس بالقليل من مسرحية ( مشاهد الفضيلة ) وكذلك عقد الحب بين جذيمة والزباء في مسرحية ( الزباء ) ، والحب العنيف بين ( خليا ) الراعي وسميراميس ثم حب القائد ( فولوك ) لها ، ثم حب الملك الآشوري ( نينب ) لها وانتقامها منه لخيانته اها بحبـــه ( لنيمور ) في مسرحية ( يمامة نينوى ) .

وقد استخدم المؤلف لغة فصيحة قوية مسبوكة ، تقل فيها الاخطاء اللغوية :

« أبو تغلب : كنت افتش عليك ، تقدم يا ابا البركات ماذا سمعت عن حمدان ؟

ابو البركات : قد اقطعه أبي بلاد الجزيرة .

أبو تغلب : ونحن يا أخى انصبر على ذلك ؟

---

(١١) انظر على الزبيدي ( المصدر السابق )

ابو البركات : فما العمـــل . وان ابي كذلك لا يرضى بنا حتى لصغائر الامور ، اما ان ابا منصور مولانا الخليفـــة سيصل قريباً الى الموصل ومعه ابن رائق امير الامراء ويحلان ضيفين في دار الامارة وان ابى ارسل حمدان لاستقبالهما بشلة من الجند ولم يرض بأحدنا رسولا عنه فهو لايرى في بلاطه غير حمدان وحده .

ابو تغلب : غداً يعمل ابن الخليفة ؟ ولماذا ؟ .

ابو البركات : كلا اليوم عصراً وسيعقـدان الخطبه له على جميلـة اخت حمدان .

ابو تغلب : يطرق ويمسك بيد أبي بركات ويتقدم به امام المسرح ويكلمه بصوت خافت ـ لا يخفاك ان ابن رائق موال لنا وهو قادم لهذه الغاية وازيدك ايضاحاً انه اذا لم ينجح فلا بد ان تصير الأمور الى حمـدان وقريباً سيتولى ايضاً امارة الموصل فنصدع لأمره ونخضع لحكمه . وأنت ترى ابانا شيخاً ، وقد بلغ من العمر عتيا وترى مساعيه لتمكين حمدان من الامارة بواسطة الخلافة والجند والقواد ـ يمسكـه من كتفه ويهزه ـ ابا البركات اترضى بالذل اتقضي على القذى اتقيم على الهوان ؟ قل قل ـ بحدة ـ تكلم ما بالك صامتاً قد تولاك الجمود والخوف اتترك عثرة في سبيلك ؟ .

أبو البركات : فما العمل اذا ؟ .

أبو تغلب : الموت ، المجاثر علينا .

أبو البركات : آه ماذا تقول اتقتل ابا أو أخا ! !

أبو تغلب : بحماس أب يظلم ابنه ، أخ يتجاوز على اخيـه نعم نعم فليقتل .

أبو البركات : يركض الى الباب - صه صه أظن احداً قادماً ، هلم بنا . هنا عيون ورقباء ! ! ! .

أبو تغلب : بحدة - سأدوس على جثث أعز الناس الي لأجلس على كرسي الأمارة -يخرجان(١١) » .

ولا يخلو أسلوب الكاتب أحياناً من السجع والتكلف « هذه جناية تشيب لهولها رؤوس الرضعان وتصطك لها ركب الشجعان » (١٢) . ومن استعمال الشعر لصبغ المأساة بالصبغـة البلاغيـة التي تلائم العصر ، وتتفق وروح المأساة ، ويضفي عليها غلالة من الجد والرصانة والجزالة حتى يسمو بهـا الى المستوى الجدي النبيل الذي ترتفع اليه الحوادث والشخصيات « حنانا : زينب سمعتك تدبرين دسائس قبحا لك أهذا وفاؤك وصدقك لزوجك الشيخ الذي أنتشلك من الـذل وآثرك على نسائه ؟

وان حلفت لا ينقص النأي عهدها فليس لمخضوب البنان يمين
وان أرسلت يوم الفراق دموعهـا فليس لعمر الله ذاك يقين (١٣)

وقد اعتاد الصائغ أن يختم مسرحياته بنشيد أسماه نشيد الختام ، يبدو أنه من نظمه كما يظهر في أسلوبه الضعيف من الناحية الشعرية ، مثل هذه الأبيات في ختام ( مشاهد الفضيلة ) :

---

(١١) سليمان صائغ « الامير الحمداني » ص ١١ - ١٢ .
(١٢) المصدر السابق ص ٣٨ .
(١٣) المصدر السابق ص٢٢ ، وكذلك في الصفحات ٥ ، ٧ ، ٨ ، ١٨ ، ١٩ ، ٢٩ ، ٣٥ ، ٣٣ ، ٣٨ ، ٤١ ( الزباء ) ص ٩ ، ١٠ ، ٦١ ، ١٤ ، ١٥ ، ١٦ ، ١٨ ، ١٩ ، ٢٠ ، ٣١ ، ٤٠ ، ٤٣ ، ٤٥ ، ٤٧ .

يا للفخار في ذا النهار   نلنا الأماني بالانتصار
يا للسرور يا للحبور   ولى الدمار بالانتصار

يعقوب :

روحى فداك ايها الفن   دمت بالعز في طول الزمن
أنت مهجتي أنت بغيتي   أنت لذتي وفيك الأمل (١٤)

وقد ختم مسرحية « الزباء » بشعر يشابهه ردد فيه البيتين الاولين.
وختم مسرحية « الامير الحمداني » بهذا النشيد :

زال الكرب نلنا الارب   نحن العرب يا للطرب

الامير :

ان السلام سما الانام   كذا الوئام أيا عرب

أبو تغلب :

الظلم لم يفلح ولم   يعل على الحق غلب

حنانا :

الصدق في الصدر وسام   ومن يفي الصدق ندب (١٥)

وهو لم يقصد من نشيد الختام غير تحقيق اهدافه التعليمية في مسرحياته الثلاث الآنفة الذكر وبذلك يختلف عن الجوقة اليونانية القديمة وعن الختام الشكسبيري كما أنهى الكاتب فصوله بمثل هذه الاناشيد في مسرحية « الزباء » ، بينما لم يستخدمها اطلاقاً في مسرحية « يمامة نينوى » .

وقد استخدم المؤلف كذلك الامثال السائرة ، التى تساعد على نقلنا الى

---

(١٤) سليمان صائغ ( مشاهد الفضيلة ) ، ص ٥٦ .
(١٥) الامير الحمداني ص ٤١ .

العصر الذي جرت فيه الحوادث ، «ابن هوثر : لأمر ما جدع قصير أنفه ، قصير : تعلمين يا سيدتى ان الليالي حبالى يلدن كل عجيب » (١٦) ،

وقد تأتي الامثال محلية شائعة « الاقارب عقارب ، أم القتيل تنام وأم المهدد لا تنام » ( ١٧ ) .

وقد امتاز حوار الصائغ بالرشاقة وبالتركيز ، وحسن التوزيع ، كما لاحظنا في المثال السابق الذكر (١٨) . وقد وزع الصائغ الحوار بين المولولوج والحديث العادي توزيعاً جيداً جميلا في المواقف التي يحتاج فيها الى أن تحدث الشخصية نفسها « حنانا ؛ ولكن املي قوي بمراحم الله أن ينتصر الحق ويكبح الظلم والظالمون وليس بالصعب على الله أن يتخذني أنا الخادم الضعيف واسطة لانقاذك من ايدي ظالميك .

ـ للجمهور ـ ما زالوا الى هذه الساعة يطلبونني ليقتلوني ولم أطمع في الحياة الا رغبة في نجاة هذا الشيخ . . . » (١٩) .

وتدل مسرحيات الصائغ التي درسناها على تفهمه لهذا الفن ، ومقدار الخدمة التي قدمها للمسرح العربي في العراق . وقد كان نتاجه منسجماً مع الخط العام الذي سارت عليه المسرحية العربية التاريخية بصورة عامة .

* * *

وقد اختار نسيم ملول ، في مسرحيته ( شهامة العرب ) طرفاً من

---

(١٦) الزباء ص ٣٥ ، ٣٦ .

(١٧) الامير الحمداني ص ٢٠ ، الزباء ص ٢٩ .

(١٨) الامير الحمداني ص ٣٠ ـ ٣١ .

(١٩) انظر ص ١٧ ـ ١٨ المقطع المنتزع من مسرحية الامير الحمداني .

تاريخ امرىء القيس ، بعد مقتل أبيه حجر . وبنى مسرحيته عليه وعلى وفاء السموءل ، الذي اشتهر في التاريخ العربي . وفي حادثته مع امرىء القيس تتوفر العناصر الدرامية ، فالصراع النفسي بين الوفاء وعاطفة الأبوة ، موضوع يحوي كل مقومات العمل الدرامي ، اذا استغله الكاتب استغلالا حسناً . وقد اعتمد المؤلف على ما جاء في كتب الادب من اخبار هذه الحادثة . وصور في مسرحيته مقتل حجر وقيام ولده امرىء القيس للأخذ بثأره ، وتأليبه القبائل على بني أسد . وعندما أهدر النعمان دمه لجأ الى السموءل ثم ذهب الى قيصر الروم وعاش هناك فترة من الزمن كانت نهايتها تلك المكيدة المعروفة التي دبرها له الطماح الأسدي ، فقضى ضحية حلة مسمومة اهداها اليه القيصر . وجعل أحداث المسرحية في ثمانية مشاهد أسماها ( فصولا ) .

وقد عاشت على هامش الحدث الاصلي حوادث أخرى ساعدت على دفع الحركة المسرحية قدما ، منها ثأر الطماح الاسدي الذي قتل امرؤ القيس أخاه في احدى مواقعه مع بني أسد . وقد كان هذا الثأر عاملا فعالا في المسرحية ، ترفده روافد أخرى كنقمة المنذر على امرىء القيس ، واهداره لدمه ، عندما لجأ اليه بنوأسد واستنجدوا به على عدوهم الذي استفحل قتله فيهم . ومن هذه الحوادث كذلك ثورة قيصر لشرفه عندما وشي الطماح بامرىء القيس . وأدخل في وهم قيصر ان امرىء القيس لم يرع الامانة ، ولم يتورع عن مغازلة ابنته والاتصال بها . فأجاد الكاتب بذلك تصوير الصراع وزاد من تشويق القارىء والمشاهد لمتابعة أحداث المسرحية .

والحوادث عند المؤلف تتطور سريعاً يحفزها ذلك الترقب المفزع

للمصير المجهول وتسير في نسيج ملتحم وتطور بسيط يخلو من التعقيد والتشابك والحشو ، وتقلّ فيه الحوادث العارضة التي تعوق المسرحية . وتتبع صور الصراع الحسي والنفسي وتضارب الارادات وتنافر العواطف من المنابع الانسانية البسيطة الواضحة .

ويصطنع الكاتب في هذه المسرحيـــة التاريخ للدعوة الى الفضائل العربية ويقدم لنا شخصيات خيرة تكون مثالا للحياة الصالحة ، والأخلاق الحميدة ، كشخصية السموءل ، وامرىء القيس وابنته هند وغريض بن السموءل ، كما يقدم شخصيات شريرة حاقدة ، كشخصية ( الطماح ) . وهو بهذا يصور العواطف البشرية من حب وبغض ، والأخلاق الانسانية الفاضلة ، من مروءة وشهامة ووفاء وتضحية ، والأخلاق الخسيسة من مكر ونذالة وجبن ، وشخصياته هذه أقرب الى النماذج ، الا أنه لم يبذل جهداً كبيراً في بناء النموذج وتركيبه وجمع الصفات والتصرفات التي تجلو صداه ، وترك لمعلوماتنا التاريخية ، وللفكرة العامة عن الحوادث التاريخية ، ولخيال القارىء . والمشاهد ، استكمال الصور المطلوبة ، واجتلاب الحلقات المفقودة . وقـــد كان السموءل عنده ، كما كان فى التاريخ نموذجاً للمروءة والوفاء وكان امرؤ القيس نموذجاً للبأس والعظمة ، والطماح نموذجاً للمكر والشر ، وهند نموذجاً للاخلاص والتفاني .

وتصرف الكاتب كذلك في شعر امرىء القيس ، وفي المأثور من الشعر العربي الذي استشهد به ، وبدل بعض الالفاظ والعبارات حتى تلائم المناسبات التي أوردها فيها . فهو يجعل امرىء القيس يودع ابنته هند على سبيل المثال قائلا :

أيا هند مهلا بعض هذا التدلل      وان كنت قد أزمعت ذلي فاجملي (٢٠)

ولا تكاد تخلو صحيفة من صفحات المسرحية من الشعر (٢١).

وقد جاء أسلوب المسرحية متيناً جيد السبك «امرؤ القيس: قل يا عامر فانك من بني عجل المخلصين ولقبيلتك في قلبي الاحترام. قل فلا يدهشنك المقام لأن الكؤوس اذا امتلأت بالراح لا تعنى ان الرؤوس قد اختمرت ولم يعد فيها مجال للتفكير، والرؤوس اذا تصاعد اليها بخار الخمر لا يدل ذلك على أن القلوب قد ضاقت عن استيعاب ما وجب عليها تفهمه وادراكه والقلوب اذا أحاطت بها بحيرة عجاج من بنت الدنان لا يفهم منه أن النفوس ايضاً قد فقدت ثقلها النوعي فلا تدرك ولا تعي بل ان النفوس شكيمة لا تذهب بها رياح المقدرات ولا تكبح جماحها أعاصير الدهر وما يليها من التقلبات. فاذا كنت تحمل شيئاً من الانباء فسره الي بلا ابطاء (٢٢)».

وحاول المؤلف تقليد أسلوب القرآن الكريم ولكنه لم يوفق في ذلك. واذا السمـــاء انكشطت والكواكب اندثرت والبحار فجرت (٢٣)، واستخدم آية قرآنية على لسان السموءل اليهودي. ان الباطل كان زهوقا (٢٤).

---

(٢٠) نسيم ملول «شهامة العرب» ص ٢٣ وكذلك في ص ١١، ٤٠، ٤٢.

(٢١) المصدر السابق الصفحات: ٦، ٧، ٢٩، ١١، ١٢، ١٣، ١٤، ١٥ - ١٦، ١٨، ٢٥، ٢٦، ٣٣، ٣٦، ٣٧، ٤٠، ٤٢، ٤٥، ٥٤، ٥٥، ٥٩، ٦٢، ٦٣، ٧٣، ٧٤، ٧٥، ٧٦.

(٢٢) المصدر السابق ص ٥.

(٢٣) المصدر السابق ص ٤٤.

(٢٤) المصدر السابق ص ٤٣.

ولا يخلو أسلوب الكاتب من التكلف والسجع « الربيع : فلطالما غنيت بامرىء وأطفأت برضاب ثغرك جمري وأنجزت وعودي وأشرقت نجوم سعودي ولازلتم تتداولونها ما رعد قصف وبرق خطف (٢٥) .

اما الاتجاه الثاني في المسرحية التاريخية العراقية - وهو الاتجاه التسجيلي - ينقل احداث التاريخ نقلا أميناً صادقاً ، دون التفات لمتطلبات الفن . ومن هذا النوع مسرحية ( رسول النبي الى هرقل ) و ( فتح مكة ) لعبد الجبار شوكت النجار ، ومسرحية ( متى استعبدتم الناس ) لعامر الدبوني ، ومسرحية ( تيودوره ) لبولص بهنام ، ومسرحية ( المجزرة الاولى ) ليوسف سعيد ، ومسرحية ( لتنهضوا أيها العبيد ) لنور الدين فارس ، ومسرحية ( كلكامش ) لليث عمر الخفاف (٢٦) .

ونأخذ على هؤلاء الكتاب أنهم خرجوا بتسجيلهم الفوتغرافي وسردهم لأحداث التاريخ ، من نطاق الفن والادب الى مجال التاريخ ، فلا يصح للكاتب المسرحي أن يستسلم الى لذة ذكر احداث تاريخية أو وصف مناظر أو لوحات لا تضيف الى الحدث المسرحي شيئاً ولا تصور لوناً من الصراع فيه . مثل تصوير ليث عمر الخفاف لمظاهر الحياة في بابل والطقوس والاحتفالات الدينية في معابدها في مسرحية ( كلكامش ) (٢٧) وتصوير نـــور الدين فارس لاصطياد الزنوج الافريقيين في مسرحيته (لتنهضوا أيها العبيد ) وتصوير سوق الرقيق وطريقة البيع فيه وتصوير

---

(٢٥) المصدر السابق ص ٢٨ وكذلك الصفحات ٤٠ ، ٤٥ ، ٤٧ ، ٦٤ ، ٧٢.

(٢٦) صدرت على التوالي في السنوات التالية : ١٩٤٧ ، ١٩٥٤ ، ١٩٥٣ ، ١٩٥٦ ، ١٩٥٧ ، ١٩٦٠ ، ١٩٦٢ .

(٢٧) انظر مسرحية (كلكامش ) الفصل الثالث بمشهديه الأول والثاني .

ما يقاسيه الزنوج من ظلم وتعسف في مقاطعات الأغنياء ، وقد صور المؤلف كل ذلك كتمهيد لتصوير ثورة الزنج التي قامت في جنوب العراق في اواخر العهد العباسي (٢٨) . فالفن يجعل نصب عيني الكاتب اكتشاف عالم خاص اكتشافاً تدريجياً من خلال الأحداث والاشخاص (٢٩) .

وتزخر مسرحيات هؤلاء الكتاب بالعيوب ، من حشد للحوادث وسرد للمشاهد ، دون تمهيد ودون حساب للزمن والتطور المفروض بين المشاهد والفصول . ففي المنظر الاول من الفصل الثاني من مسرحية ( كلكامش ) يظهر ( أنكيدو ) الراعي الذي بعثته السماء لمساعدة كلكامش ، وفي المنظر الثانى من نفس الفصل يموت ، بينما تعتمد أحداث المسرحية على شخصيته اعتماداً كبيرا . ويدور المشهد الأول من الفصل الثانى في مسرحية « متى استعبدتم الناس » لعامر الديونى في الحجاز بينما يدور المنظر الثانى من نفس الفصل في قصر كسرى ، ومن غير حاجة الى هذا الانتقال الا لمجرد المقارنة بين حب الناس للرسول وكره الشعب الفارسى المضطهد لكسرى . وخير ما توصف به هذه المسرحيات أنها تاريخ متسلسل قسم الى فصول ومشاهد تقسيماً غير قائم على تفكير أو تدبر ودون تسلسل أو ترابط . فتكاد مسرحية ( كلكامش ) مثلا ان تكون صورة صادقة لملحمة كلكامش البابلية كما وردت في منتصف الالف الثالث قبل الميلاد (٣٠) ،

---

(٢٨) انظر مسرحية لتنهضوا ايها العبيد ) على التوالي الفصل الأول ، الفصل الثانى ، الفصل الثالث ، الفصل الرابع - تقع المسرحية في تسعة فصول .

(٢٩) انظر محمد غنيمى هلال ( في النقد المسرحى ) ص ٩٠ .

(٣٠)راجع طه باقر(ملحمة كلكامش)سلسلة الثقافة الشعبية(٤) عام١٩٦٢

والتي تصور عدالة كلكامش وحب عشتار له ، وارسال السماء ( انكيدو ) لمساعدته ، ثم غضب عشتار عليه وقتلها لانكيدو ، ومحاولة كلكامش عبور جبل ( ماشو ) للوصول الى الخلود بحصوله على الحشائش التي تخلد آكلها . وعجزه عن ذلك ثم موته .

وقد نقل لنا يوسف سعيد في مسرحيته ( المجزرة الأولى ) ما جاء في العهد القديم عن قتل قابيل لأخيه هابيل دون ان يضيف للحدث شيئاً من عنده . وكذلك نقل لنا بولص بهنام في مسرحيته ( تيود وره ) ما ورد في التاريخ المسيحى من حب القيصر ( جوستنيان ) لها ، وتربعها على العرش الرومانى ونشرها للدين المسيحى وعرض المؤلف في مقدمة المسرحية الطويلة القصة الكاملة لتيود وره كما وردت في كتب التاريخ مشيراً الى مصادرها في الهامش التزاماً منه بالتاريخ ، « وما عدا ذلك استعرضنا حياة تيود وره المليئة بالفضائل والمفاخر ولا نشك أنها نشأت نشأة صالحة وانحدرت من أبوين صالحين كما ذكر المؤرخون السريان » (٣١) .

ولذلك جاء البناء المسرحى لهذه المسرحيات ضعيفاً بل ويصعب تمثيل بعضها على المسرح اما لعدم التزامها بحدود الزمان كمسرحية ( لتنهضوا ايها العبيد ) التي تقع في تسعة فصول ، أو لامتزاج البناء المسرحى بالبناء الروائى كما في مسرحية ( المجزرة الأولى ) التي يكثر فيها السرد « وطال الحديث وكاد أن يكون مشاجرة كبرى . . يقوم هابيل ويختار من بين اغنامه كبشاً سميناً وكذلك قابيل يعد حنطة

ـ عام ١٩٦٣ .

---

(٣١) بولص بهنام ( التيود ورة ) المقدرة ص ٢٠ .

ضعيفـة مملوءة بالزيوان والأحجار الصغيرة ويحملها قابيل على حماره وينادي على اخيه أن يسرع ويلتقيان معاً وبجانب هابيل كبشاً كبيراً ويسيران في الطريق بعد أن يودعا البيت ، ويلتفت هابيل رافعاً يديه الى السماء يصلي هذه الصلاة الصاعدة من الصميم » (٣٢) .

أو للحوار الطويل الممل الذي يضم وسائل تاريخية طويلة متبادلة أو خطباً أو تعاليم دينية وردت في الكتب الدينية (٣٣) ، كما في مسرحية ( تيود وره ) .

وتقصد الأساليب التعليمية والوعظ والارشاد هذه المسرحيات ، من ذلك مثلا ما يردده كلكامش ـ البطل الأسطوري المعروف بشدته وبطشه « أقبلت فاشلا خائباً ووجدت بأن ما يخلد الانسان اعماله الطيبة (٣٤) . كما تقصد هذه المسرحيات كذلك الدعوات السياسية والعقائدية المنطوقة بنبرة خطابية حيث يردد ( بيرمام ) ـ وهو رجل من عامـة الشعب ـ بين يدي كسرى في مسرحية « متى استعبدتم الناس » ان الوهيـة البشر للبهر وتأليه الآلهـة للمادة قد اناخ المجتمع تحت نير هذا النظام الجائر السخيف . ان دماء الابرياء لايمكن ان تضيع هباء ولابد للظالم من يد تمسره (٣٥) .

وقد استمد المؤلف في هذه المسرحية مثـلا اجتماعية واقتصادية

---

(٣٢) يوسف سعيد ( المجزرة الاولى ) ص٢١ وكذلك الصفحات ٨ - ٩ ، ١٧ ، ٢٥ ، ٣٦ ـ ٣٧ .

(٣٣) بولص بهنام (تيود وره)الصفحات على التوالي ـ ٢٤ ، ٦٠،٢٦ ـ ٦٢، ٩٨ ـ ٩٩ ، ٢٨ ـ ٢٩ .

(٣٤) كلكامش ص ٤٣ .

(٣٥) متى استعبدتم الناس ص ٣٣ .

وسياسية معاصرة ، وصبغها بصبغة تهدف هدفا عقائديا معينا . وقد صرح بذلك في المقدمة اذ قال : « والمسرحية التي نحن بصددها ان هى الا صورة من صور التعبير عن المشاكل المستعصية للحياة الاجتماعية والسياسية » فقد عالجت عدة مشاكل اشغلت الفكر البشرى في مختلف العصور التاريخية فأعطت بذلك صورة لأهم مشاكل الحياة العامة والاوضاع الاجتماعية المتردية فهى احدى نماذج الاحساسات المرهفة التي يعانيها احرار البلاد والطبقات الكادحة على وجه العموم اذ انها تصور صفحة من صفحات الصراع القائم بين الحكام والمحكومين وبين آلهة الاقطاع وعبيد الارض وبين ارباب الجاه والنفوذ ورغبات النفس التواقة للحرية والانعتاق (٣٦) .

( نخورما ) يتحدث عن استغلال الحكام للشعب وجمع الثروات بطرق غير مشروعة (٣٧) ، ويطالب ( اديبان ) بالقضاء على اعداء الشعب ; الجهل والفقر والمرض عن طريق محو الأمية واتباع سياسة مالية واقتصادية مدروسة والقضاء على الأوبئة والامراض ونشر المستشفيات والمستوصفات ( ٣٨ ) ! ويطالب ( بيرمام ) بتطبيق الاصلاح الزراعى وتوزيع الارض الحكومية على الفلاحين (٣٩) ! وتدعو ( الخنساء ) الى تحرير المرأة ومساواتها بالرجال ( ٤٠ ) ! ويدعو ( ابو ذر الغفارى ) الى تطبيق الاشتراكية والعدالة الاجتماعية (٤١) .

ويدور الحوار التالى بين ( عمار وكعب وليلى وبشر وخوله ) وكأنه

---

(٣٦) عامر سامى الدبونى ( متى استعبدتم الناس ) ص٥ .

(٣٧ ـ ٤١) المصدر السابق ١٥ ـ ١٨ ، ٢٠ ـ ٢٢ ، ٢٧ ـ ٣٣ ، ٣٥ ـ ٣٩ ، ٥٩ ـ ٦٣ .

يدور بين طلاب جامعيين متحررين في وقتنا هذا .

عمار : ان الفرد يدافع عن الوطن حينما يشعر ان البـلاد التي يسكن فيها انها تعترف بوجوده وكيانه فمـا يفهم الفرد من بلاد لا يتمتع بخيراتها غير الحاكمين فيها .

كعب : وكيف لا تنمو روح الحقد لدى المحكومين كلما نظروا الى حيوانات الحاكمين من كلاب وحمير فيجدونها تتمتع بصحة أقوى منهم وتتناول من وجبات الطعام ما يكفيها ويسمنها وتأوى الى مساكن آمنة طيبة . لقد أثبتت الوقائع أن الفقراء اسرع الى نصرة المبادىء الانسانية والتطورات المتجددة من المترفين الذين هم الصق بالمحافظة على القديم البالي الذي يبرقع مصالحهم ومراكزهم الاجتماعية المرموقـــة ببراقع المنطق الزائف .

خولة : الفقراء على الأرض هم الأغلبية ويجب ان تكون الغلبة للاغلبيـة ولابد ان يكون ذلك اذا شاؤا وليس من عقبـة امامهم الا محاولة تغيير سلوكهم المتهاون والقضاء على روح التراجع الذي يخيفهم .

ليلى : بارادتهم فقط وبارادتهم وحدهم يقررون مصير العالم . اما اذا قال كل منهم ـ الأمر لا يعنيني ـ فذلك ما يريده الطواغيت وتحافظ عليه الأصنام .

بشر : ولكن ينبغى لحركات الانعتاق والتحرر زعامة رشيدة وتوافر لها الغنى الوارف لكى تصبح رحى النضال وقاعدة العمل (٤٢) .

ويبدو في احيان أخرى وكأن الشخصية تتحدث بلسان المؤلف كما فعلت الخنساء في نفس المسرحية « الخنساء : ان المشكلة الاقتصادية أهم

---

(٤٢) المصدر السابق ٧٣ ، ٨١ - ٨٢ .

المشاكل التي تعتري طريق الحاكمين والمحكومين ، وان الحكومة التي لا يعمل رجالها على تحسس احوال المجتمع بصورة دقيقة لا يمكن ان تكسب رضى الجمهور ولا تنال الثقة مهما بلغت من ازهاق الحريات والتعنت وكبح جماح ارادة الامة وسيبقى لدى الافراد جمال النقمة والثورة على الحاكمين ، وان الحركات التحررية لا يمكن ان يكتب لها النصر الحاسم ما لم تتأهب لها العناصر الضامنة لنجاحها وفي مقدمة تلك العناصر اخلاص رجال الدعوة لمعتقداتهم وقدسية حركتهم » (٤٣) .

وفي الغالب لا يناسب الحوار الشخصيات في هذه المسرحيات ، حيث تصيح ( لؤلؤة ) القروية الزنجية مثلا في صيادي زوجها من تجار الرقيق « لؤلؤة لا أيها السيد ينبغى ان يكون لي من أبكي في حجره ، وأشكو اليه ما هكذا تكون القسوة ، انه أبي وأمي وعشيرتي . . لقد ضيعت كل هؤلاء فاتركوا لي أثراً من ذكرياتهم أيها السادة ، الا تملكوا قلوباً نابضة ، انظروا دموعه المتحجرة يا الهى ، انه لا يقوى على البوح بشيء لا يقوى » (٤٤) واجرى ( عامر الدبوني ) آيات قرآنيـــة على لسان كسرى وبيرمام (٤٥) . وجعله ينشد شعراً (٤٦) من نظم المؤلف نفسه . أو قد لا يناسب الحوار الموقف (٤٧) .

ومن أخطاء هؤلاء الكتاب ايضاً ، أنهم لم يحاولوا المحافظة على روح

---

(٤٣) متى استعبدتم الناس ص ٦٨ .

(٤٤) لتنهضوا ايها العبيد ص ٣١ .

(٤٥) متى استعبدتم الناس ص ١٨ ، ٢٧ ، ٣١ .

(٤٦) انظر ( متى استعبدتم الناس ) ص ٦٤ .

(٤٧) متى استعبدتم الناس ص ١٣ ، ٤٨ ، ٥٠ وقد أشار المؤلف أنها من نظمه .

اللغة في العصر التاريخي ، فجاءت لغتهم بسيطة أشبه بلغة الصحف ، ولهذا قصرت عن بلوغ شأو المسرحيات الفنية التي سبق ذكرها في السبك والجزالة والقوة اللغوية فشاعت فيها الركة والأخطاء اللغوية :

« عبد الله : لولا موت بعض زنوجي في المدة الأخيرة لأبعث الى قصري بجارية لذيذة ، ولعنة الله على الزنج كم سريعون في الموت ؛

شبل : ساشدك الى اعظم منه بين احضاني المتوهجة . فاني أول خارج عنه .

راشد : ماذا تحسبوننا أيها التعساء ماشيه ؟ من خول لكم الاستمتاع بنا ؟ الله رسوله ، خليفته ، انكان أحد هؤلاء فاني أول خارج عنه » (٤٨) .

ومن عيوبهم كذلك ، أن شخصياتهم أقرب الى النماذج . فهى متباينة في الاخلاق وطراز التفكير سوداء أو بيضاء ، خيرة أو شريرة ، مثل ( هابيل وقابيل ) و ( الشيطان والملاك ) في مسرحية ( المجزرة الاولى ) والشخصيات العربية : بلال ، وأبوذر ، وعمار وبشر ، وليلى والخنساء ، شخصيات خيرة في مسرحية ( متى استعبدتم الناس ) تقابلها شخصيات شريرة ، غير عربية مثل كسرى وخورشيد ومرزبان وفيروز على سبيل المثال . ولا أثر للشخصية السوية التي تمتزج فيها الفضائل بالرذائل .

ولو بذل هؤلاء الكتاب جهداً فى اتقان المقارنة بين الانماط المتقابلة والاستفادة مما بينها من تضارب لاحكام الصراع الذي كان ضعفه واضحاً فى مسرحياتهم لملاءمة الظروف وصلاحية الاحداث لاضرامه وتحريكه بين التوتر الشديد والسكون الموحي بالانفجار لما حق لنا نقدهم . ولكنهم لم يفعلوا ، ولم يبذلوا جهداً في بناء النموذج وتركيبه ،

---

(٤٨) لتنهضوا أيها العبيد ص ٢١ ، ٣٦ ، ١٤ وكذلك ص ٢٩ .

وجميع الصفات والسلوك الذي يوضحه ، بل تركوا لمعلوماتنا التاريخية وللفكرة العامة عن الحوادث التاريخية وللخيال استكمال الصور المطلوبة واجتلاب الحلقات المفقودة .

وتوارت شخصيات هؤلاء المؤلفين وراء ستار الحوادث الكثيف والمونولوجات الطويلة وغير ذلك مما يضعف الحركة المسرحية ويبدو غثاً ثقيلا على سمع الجمهور وبصره . وخرجت الشخصيات من بين أيديهم أشباحاً أو دمى تتحرك ، وفي ايديها خيوط الحوادث تمعن في حبكها وتعقيدها حتى تجعل منها نسيجاً متشابك الخيوط مختلف الالوان الا انه غير ملتحم ، فيحار المؤلف في جمعه وتنسيقه ويضطر الى اصطناع المفاجآت ويكثر من صور الصراع الحسي ـ وهو صراع سطحي ـ بينما يكتفي من صور الصراع النفسي بأقل القليل . وهكذا تمضي الحوادث متعثرة مضطربة حتى تبلغ نهايتها فتبدأ مسرحية (انتهضوا ايها العبيد) على سبيل المثال في قرية افريقية لم يحدد المؤلف موقعها . ويصور الكاتب فيها السعادة التي تجمع بين الصياد ( راشد ) وزوجته (لؤلؤة) واصطياد تجار الرقيق لهما ، ثم بيعهما في سوق الرقيق ، وشراءهما من قبل سيدين مختلفين . ويصور لنا ما يقاسيه العبيد في مزارع البصرة من ظلم واستغلال ، ثم نفاجأ بقيام ثورة الزنج بقيادة علي بن محمد وانضمام العبيد لها . وما نلبث ان نفاجأ بفشلها ، وانتصار الجيش العباسي بقيادة ( طاهر ) .

وقد حافظ الكاتب على جلال الشخصيات التاريخية مثل شخصية (علي بن محمد والمهلبي وطاهر ) وصورهم ابطالا شجعان كرماء النفوس في اشد المواقف عسراً وفي اعظمها تأثيراً على النفس ، واغراء بالتقلب والتغير .

فلم يضعف علي بن محمد بعد ان هزم جيشه ـ كما يحدث في مسرحيات هذا الاتجاه الأخرى ـ ولم يتخاذل ( كلكامش ) ايضا بعد موت صديقه انكيدو ومحاربة عشتار له ، ولم يستجب لتوسلات الآلهة بأن يكون زوجاً لها بل ردها بقوة وعنف ، كما لم تضعف ( تيودوره ) بعد موت زوجها ومضت تمسك زمام الحكم رغم كيد حاشيتها .

ولا تخلو هذه المسرحيات ـ رغم عيوبها العديدة ـ من تشويق احياناً عن طريق خلق الكتاب للصراع بين النماذج المتباينة أو بين الاطراف المتناحرة . فينقلنا نور الدين فارس في مسرحيته ( لتنهضوا ايها العبيد ) من معركة الى أخرى ومن مؤامرة الى مكيدة تدار حول قائد ثورة العبيد ( علي بن محمد ) من قبل اعدائه واصدقائه على السواء .

وينقلنا ليث الخفاف في مسرحية ( كلكامش ) من بابل الى السماء حيث يعقد الآلهة اجتماعاتهم ويحيكون المؤامرات بعضهم ضد بعض ، او ضد اعدائهم من البشر ، واشتد الصراع بين الآلهة من جهة وبين البشر من جهة ثانية .

كما لاتخلو هذه المسرحيات كذلك من صور جميلة دقيقة الرسم تدل على دراسة للموقف وفهم لطبيعة الانسان ، فيصور لنا نور الدين فارس السعار الجنسي الذي يصاب به العبيد في المزارع حيث العمل المتواصل والحرمان :

« شبل : انني أريد امرأة ولتكن من تشاء اتركني يانادر من فوضك على رقيباً .

لؤلؤة : تلوذ بنادر ـ رحماك يانادر سوف يمزقني هذا الوحش .

نادر : مكانك ايها الوغد والا جعلت هامك شظايا مبعثرة بهذا الاناء .

شبل : تنح عنها . اتركها لتنقلب السماء بعد احتضانها . انا لا اطيق هذا الحرمان المقيت - يمسح جبينه . تنح عن دربي والا كتمت انفاسك ايها الشيطان - يباغته فيمسك بخناقه - من راشد وشبل وطريف أليس كل منهم بحاجة الى امرأة وأنت أيها الجبان ، يا الهي كم اشفق عليك يا نادر ، حسناً لم لا نقتسمها هذا الليل ونلفظ كل مافي احشائنا من حرمان بغيض » (٤٩) .

ويرد على بن محمد قائد الثورة في المسرحية نفسها « على : الحقيقة ليست تلك الاكذوبة التي تنبعث من الافواه الملوثة بدماء الناس ودموعهم وانما هى ابداء الشمس التي تشع من الافواه الجائعه والظهور الدامية ومن ضمائر المعذبين في هذا العالم » (٥٠) .

وكما حظى تاريخ العرب القديم وتاريخ العراق القديم باهتمام التأليف المسرحي كذلك حظى باهتمام كتاب المسرح المدرسي في العراق وعدوها الوسيله المثلى لتدريس التاريخ للطلاب المبتدئين فى التعليم ( وضعت هذه المسرحيات التي استقيت موضوعاتها من تاريخنا العربى والاسلامى لغرض مؤازرة الفكرة الراميه أي اتخاذ ( التمثيلية ) وسيلة من وسائل تدريس التاريخ ، ولقد وضعتها بشكل ميسر يستطيع معه المعلم ان يخرجها بصورة فنية على المسرح ، ويمكنه بالوقت نفسه ان يمثلها في ساحة المدرسة كدرس في الهواء الطلق بمجرد حذف او تغير

---

(٤٩) لتنهظو ايها العبيد ، ص ٣٧ .

(٥٠) المصدر السابق ص ٢٥ ، وكذلك ص ٢٧ = ٤٧ .

بعض الحركات المسرحية الصرفه . ولقد جربت تمثيلها في كلتـا الحالتين فأدت الغاية التي وضعت من اجلها بنجاح كبير (٥١) . هذا ما سجله الكاتب جميل الجبوري في مقدمة مجموعته المسرحية ( نداء التاريخ ) الذي ظهرت عام ١٩٥٨ وتحتوي المجموعة على عدد من المسرحيـــات التاريخية القصيرة التي انتزع احداثها من التاريخ العربي وحول الرواية التاريخية الى تمثيلية دون ان يضيف اليهـا شيئاً ( عام الفيـل كرم العرب - فتح اليمن - اسلام عمر - فتح الاندلس - فتح الصين ) ، وهي لبساطتها لاتستثير عالم الكبار وانما هي محببة الى طلاب المدارس لبساطتها ولموضوعاتها القديمة المرتبطة بالتاريخ العربي .

وللكاتب مسرحية قصيرة اخرى تعالج نفس الموضوع ( بدر الكبرى ) او ( الهدف الكبير ) ، وقد كتب عبد الجبار شوكت مسرحيتين تاريخيتين استمدهما من فجر التاريخ الاسلامى ( رسول النبي الى هرقل ) عام ١٩٤٧ وتدور حول ارسال الرسول رسولا من قبله الى هرقل ملك الروم يدعوه الاسلام ، ومسرحية ( فتح مكة ) ١٩٥٤ وهو يعدهـا وسيلة للتعليم كما ذكر في مقدمة مسرحيته الثانية ( فما من شك في ان تأثير الحادثة التي يراها الانسان بعينه تكون اشد وقعاً في نفسه واكثر رسوخاً في ذهنه من تأثير الحادثة التي يقرأها او يسمعها وهذه الحقيقة لايمكن ان يستغني عنها معلمو التاريخ في المدارس الابتدائية ومدرسوه فى المدارس المتوسطة وقد لاحظت ذلك وأفدت منه فى تدريس التاريخ فأيما حادثة لايفهمها الطلاب من التقرير والتوضيح اعمد الى تمثيلها في الصف فيفهموهـا

(٥١) جميل الجبوري ( نداء التاريخ ) ص٧ .

بسرعة فائقة ورغبة شديدة ولذا فقد رأيت أن اكتب بعض الحوادث التاريخية بشكل مسرحيات قصيرة يتمكن ان يمثلها الطلاب ...»

اما مسرحية ( فجر جديد ) ١٩٥٥ لعطا رفعت فتدور حول مولد الرسول (ص) .

٢

# المسرحية الاجتماعية

برزت الوظيفة الاجتماعية للمسرح نتيجة لسيادة الشعور العام بضرورة توجيه المسرح تجاه الوجهة الأخلاقية ، وقد تأثر هذا المفهوم الاجتماعي بظروف المجتمع التي كانت تدفع بالكثيرين الى طلب الاصلاح والدعوة اليه اكثر من تأثره بالدراسة الواعية . وقد رأى دعاة الاصلاح في المسرح اداة من ادوات التغيير الاجتماعي . واذا كانت هذه الوظيفة قد حددت الطريق امام كثير من كتاب المسرح ونقاده وربطتهم بقوة بالالتزام تجاه المجتمع في كتاباتهم عن المسرح ، فأن بعض الكتاب قد فهموا الوظيفة الاجتماعية الفهم الحقيقي من انها مزاوجة بين الشكل والمضمون . كما فهموا ان الاثر الاجتماعي من خلال رؤية المسرحيه لا يتم مباشرة بعمل من اعمال الدعاية الخطابية ، وانما ينبع من خلال التطهير وآثار الفعل التي يتركها في احاسيس الجمهور ، فيدفعها نحو الفضيلة واحتقار الرذيلة . وهذا المفهوم يرتقي بالوظيفة الاجتماعيـــة المفروضة الى وظيفة اجتماعية تنجم عن المتعة ، وهو بذلك يزاوج بين الوظيفتين مزاوجة فنية .

وقد دعا انتشار التفكير الاشتراكي الأدب والادباء الى ان يضعوا مواهبهم في خدمة المجتمع ، وان لا يظلوا متوفرين على الخلق والقيم الجمالية فحسب في الوقت الذي تسعى فيه الشعوب الى التخلص من

مشاكلها الاجتماعية وضروب الشقاء والخوف التي تعانيها .

وقد استمر الاحساس بأمكانيات المسرح في جمعه بين المتعة والفائدة مدة طويلة دون تحديد واضح بهذه الفائدة حتى تبلورت فيما بعد فيما يمكن ان يسمى « أثر ثابت في تربية العواطف والملكات » وقد كان هذا الرأي الذي جاء به لطفي السيد بداية لتغيير مفهوم المتعة وفصلها عن مجرد التسلية وربطها بالتهذيب ثم الاقتراب من الوظيفة الاجتماعية (٥٢) .

والبطء الشديد واضح فى تطور مفهوم المتعة أو وضوحها فى المسرح وهذه الظاهرة ليس لها تفسير سوى غلبة الحياة الاجتماعية على أذهان الكتاب نتيجة للظروف المحيطة بهم ، والتى كانت تدفعهم الى البحث في مشاكل مجتمعهم الحقيقية بما فيها من انحلال سياسي واخلاقي ، هذا فضلا عن ان الدراسات التي تناولت الفن المسرحي وعنيت فى المحل الاول بالجوانب الفنية من المسرحية ، لم تصل الى الكتاب ، فنحن لا نكاد نظفر الا باليسير من هذه الكتب .

ويأخذ الصراع الاجتماعي في المسرحية العراقية صورة رومانسية خطابية وان كانت منتزعة من واقع المجتمع العراقي . فنشعر بأن المؤلف يفضي بأفكاره عن طريق المسرحية وهذا عيب فني عاشته المسرحية العربية في العراق كما عاشته القصة .

وبواكير المسرحية الاجتماعية في مسرحنا العراقي الحديث هي تلك المحاولات التي كان يجود بها في تلك الفترة الهواة من العاملين في

(٥٢) أنظر / شمس الدين أحمد ( تطور النقد المسرحي في مصر ) رسالة ماجستير جامعة القاهرة .

المسرح العراقي . وقد حملت هذه البواكير طابع عصرها وبيئتها ، كما حملت ميزات مؤلفيها وتأثيراتهم المختلفة ، وخاصة تأثرهم بالمسرح المصري في فترة ماقبل الحرب العالمية الثانية .

فقد دب النشاط في اوصال الحركة المسرحية في العراق وجذب فرقاً جديدة من مصر وتركيا ، وكان من بين الفرق التي منحت فرقنا وحركتنا المسرحية حياة ، فرقة ( جورج أبيض ) التي حلت ببغداد عام ١٩٢٦ وقدمت مسرحياتها في العاصمة وبعض الالوية ، مما دفع ( حقي الشبلي ) (٭) الى تأسيس فرقة تمثيلية عراقية اسماها ( الفرقة التمثيلية الوطنية ) (٥٣) عام ١٩٢٧ ، ضمت عدداً من الفنانين منهم ( سليم بطي ) الذي الف عدة مسرحيات عراقية ذات طابع اجتماعي . وقد اشترك في هذه الفرقة بعض الفنانين من سوريا ومصر مثل بشارة واكيم وعبد النبي محمد ومحمد المغربي وغيرهم . وقد افتتحت هذه الفرقة تاريخ الاحتراف المسرحي فى العراق . ومضت تقدم المسرحيات للشعب في ظروف صعبة . فلا مال ولا قاعة خاصة للتمثيل ، ولا مساعدات حكومية مالية ولا دعاية ولا تراث مسرحي ادبي (٥٤) .

---

(٭) عميد المسرح العراقي ومدير عام مصلحة السينما والمسرح في العراق الآن .

(٥٣) قدمت هذه الفرقة عدة مسرحيات: جزاء الشهامة ، البرج الهائل يوليوس قيصر ، الحاكم بأمره ، لولا المحامي ، قاتل اخيه ، السلطان عبد الحميد ، هملت ، وجميعها مسرحيات غير عراقية .

(٥٤) انظر احمد المفرجي ( الحركة المسرحية في العراق ) ص ٢٦ ـ ٣٠

وفي اوائل عام ١٩٢٩ قدمت فرقة فاطمة رشدي الى العراق ، وعرضت عدداً من المسرحيات ، وتم الاتفاق بينها وبين حقي الشبلي على الانضمام الى الفرقة وسافر معها الى القاهرة (٥٥) .

وفي مطلع الثلاثينات قدمت الى العراق فرقتان مسرحيتان ، فرقة ( عطا الله ) عام ١٩٣١ ، وقدمت مسرحيتي الابيض ، والميت واللئيم وفرقة يوسف وهبي عام ١٩٣٣ التي قدمت اليتيمان ، اولاد الفقراء ، كرسي الاعتراف ، الاستعباد ، بنات الريف ، نحن وانتم ، واحد يساوي اثنين (٥٦) . وكلها من تأليف يوسف وهبي وترجمته واعداده وقد تأثرت المسرحية العراقية الاجتماعية بالمسرحيات الميلودرامية وسارت في الخط الذي رسمته . وقد انظم الكتاب المسرحيون في العراق الى فرق التمثيل التي تأسست في الثلاثينات ، وقدموا لها المسرحيات مثل ( صفاء مصطفى ) الذي انظم الى ( الفرقة التمثيلية العربية ) وقدم مسرحيتي ( كاترين وعنترة للايجار ) و ( نديم الاطرقجي ) الذي انضم الى ( فرقة بابل ) وقدم لها مسرحية ( الاعتراف ) و ( موسى الشابندر ) الذي انظم الى ( فرقة انصار التمثيل ) وقدم لها مسرحية ( وحيدة ) وترأسها ( عبد الله العزاوي ) (٥٧) الذي قدم لها عدة مسرحيات اهمها مسرحية ( عضو البلدية ) عام ١٩٣٦ ، وتقع في اربعة فصول ، يغلب عليها طابع الهزل الذي يستثير الضحك اكثر مما يسترعي الانتباه والتأمل ، وجاءت لغتها اقرب الى العامية المفصحة .

والطريق الذي سارت فيه حركتنا المسرحية في ايامها الاولى هي التي

---

(٥٥) المرجع السابق ص٢٨ .

(٥٦) المرجع السابق ص٣١ ـ ٣٢ .

(٥٧) المرجع السابق ص ٣٢ ـ ٣٦ .

أعطت الحركة المسرحية في العراق ملامحها والتي لا زمتها طوال ثلاثين عاماً ، وهذه الملامح هي اثارة عواطف المشاهدين بالمواقف الميلودرامية المؤثرة والاندفاع الواضح الى المغالاة في الحركة والكلام .

وارتبطت هذه الحركة المسرحية بالطبقة البرجوازية وافكارها ، وعلى ايدي ابنائها خطت وقدم عدد من شباب المعنيين بالمسوح ، مسرحيات صيغت بأسلوب الوعظ الاجتماعي والاخلاقي والقومي وبشكل بدائي بسيط .

***

ونستطيع ان نلخص موضوعات المسرحيات الاجتماعية في العراق في الاهتمام بالدعوة الى الحياة الجديدة . حياة العلم والحضارة ، مثل مسرحية ( عالم جديد ) سنة ١٩٥١ و ( هذا بجرمكم ) سنة ١٩٣٨ لصفاء مصطفى ، ( صراع الظلام ) سنة ١٩٥٧ لمحمد منير آل ياسين ،و( كفاح ) سنة ١٩٥٧ لمحمود الدوري ، والحملة على المفاسد الناشئة عن التطرف في الحياة الحضارية مثل مسرحية ( طعنة في القلب ) سنة ١٩٣٦ لسليم بطي و ( رسل الانسانية ) سنة ١٩٤٦ لعبد الملك نورى و ( الجاسوسة ) لمحمد طاهر توفيق و ( انتقام ) سنة ١٩٥٦ لرشيد حامد الامام .

ومن هذه الموضوعات كذلك مناصرة القضية النسائية مثل مسرحية ( الفتاة العراقية ) لمحمود نديم سنة ١٩٢٥ ، ورفع المستوي العائلي ومعالجة مشكلة الزواج ومشكلات الأسرة مثل المسرحيات التالية : ( عذراء بريئة ) لجليل تايه الشبلي ، و ( ضحية العفاف ) سنة ١٩٢٤

لجميل رمزي القبطان ، و ( وحيدة ) سنة ١٩٢٨ لموسى الشابندر ، و ( طيش ) سنة ١٩٣٦ لشالوم درويش ، و( خاتمة موسيقار ) سنة ١٩٤٥ لعبد المجيد لطفي ، و ( العائلة المنكوبة ) سنة ١٩٣٢ و( الاعتراف ) سنة ١٩٣٨ لنديم الاطرقجي ، و ( جريمة المجتمع سنة ١٩٣٦ لمحمود لطفى و ( الاقدار ) سنة ١٩٣٤ لسليم بطى و ( السلاسل ) سنة ١٩٥٣ لناجى التكريتى و ( الهارب من المقهى ) سنة ١٩٥٥ و ( الست حسيبه سنة ١٩٥٩ و ( أديب من بغداد ) سنة ١٩٦٢ و ( محكوم بالاعدام ) سنة ١٩٣٦ و ( ايام البطالة) سنة ١٩٦٧ لأدمون صبري و ( أحدهم ) سنة ١٩٥٤ لفؤاد التكرلى .

ومن هذه الموضوعات أيضاً معالجة مشاكل القلب البشري مثل المسرحيات التالية ( غرفة للايجار ) سنة ١٩٦١ لقاسم حول و( كاترين) لصفاء مصطفى و ( مجموعة مسرحيات ) سنه ١٩٥٧ و ( جسمان ومظلة واحدة ) لسعدون العبيدي ( التضحية ) سنة ١٩٤٢ للياهو خضوري و ( ترانيم العباقرة ) سنة ١٩٤٨ لبروميثيوس و ( اللون المقتول ) و ( اميكلا ) لنزار سليم ، والعطف على الطبقة البائسة في المجتمع مثل المسرحيات التالية ( في الغاب ) لعبد الصمد خانقاه و ( البيت والوطن ) سنه ١٩٤٤ و ( طالب من الجنوب ) لصفاء مصطفى و (افندي من جذب ) سنة ١٩٣٦ لنديم الاطرقجى و ( المساكين ) سنة ١٩٣٦ لسليم بطى .

ومنها مسرحيات تربوية مدرسية مثل مجموعة ( تمثيليات تربوية) ١٩٦٠ لأحمد منصور السعدي ومسرحية ( عودة من الريف ) ١٩٥٥ لحامد السعودى و ( الضحية ) ١٩٣٦ لحسين على الأعظمي .

وقد ساهم الادب بفنونه المختلفة الشعر والقصة والمقالة والمسرحية في هذه الاتجاهات . وسندرس فيما يلي المسرحيات الاجتماعية التى انبثقت من الحياة الاجتماعية الجديدة ، وانتزعت موضوعاتها من الحياة المعاصرة وحاولت أن تعرض المشكلات وان تبين الحلول في بعض المواضع . والصفة العامة التي تمتاز بها هذه المسرحيات هي انها اقرب الى ( الميلودراما ) التي تعنى بابراز الحوادث المؤثرة المبنية على المفاجآت المستغربة ووقائع القتل والتسميم والخطف ، وتسرف في اتجاهها نحو الذوق الرخيص بما تدغدغه به من انواع التأثيرات المبتذلة التافهة . وهي لاتعني بدراسة الشخصية الانسانية او تحليلها وتغليبها على الحوادث . وتقدم لنا هذه الشخصيات اما سوداء واما بيضاء لاأثر للتعقيد والصراع في نفسياتها ، كما تنعدم فيها القيم الادبية الرفيعة عدا القليل منها . وقد ساعدت احداث ثورة العشرين وفشلها وسيطرة الاستعمار البريطاني ووقوفه في وجه الثقافة الحقيقية لابناء الشعب على ظهور هذا النوع من المسرحيات ، اذ أوجدت جمهوراً للمسرح على حظ ضئيل من الثقافة مولعاً بالاحاسيس الحادة - وفي هذه المسرحيات تبلغ داعية الالم اقصاها حيث تدور الاحداث حول التنكيل وخيانة العهود ورياء الصداقة وفجاءات المصائر في الانتقام الخالى من الرحمة ، كما تصور بعض هذه المسرحيات الاخلاص الذي لا تشوبه شائبة والحب المطلق وتنتهي غالباً بأنتصار الضعيف بعد عناء قاسي يتعرض له من الطغاة . والانتقال فيها انتقال خاطىء ، والصراع مبالغ فيه والشخصيات فيها تتحرك بسرعة عجيبة ومن قصة عاطفية الى قصة عاطفية أخرى، وهذا ناشيء من ان الشخصيات لا تبدو الا في بعد واحد ، اما البعدان

النفسي والاجتماعي فلا اثر لهما .

وأول مسرحية اجتماعية ظهرت في العراق بعد مسرحيتي ( لطيف وخوشابا ) التي ظهرت عام ١٨٩٣ ، و ( لوجه الله الكريم ) التي ظهرت في عام ١٩١١ . هي مسرحية ( السيدة ) التي ظهرت عام١٩٢٣ لمحمود السيد (٥٨) . وهي مسرحية قصيرة في فصل واحد ذات طابع اجتماعي ظاهر تنتقد سلوك الطبقة الارستقراطية ، السلوك القائم على التعالي والاظطهاد ، وعدم الاعتراف بحقوق الفقراء . وقد عبرت المسرحية عن ذلك من خلال سلوك سيدة ارستقراطية مع خادمة قروية تسأل السيدة الفتاة عن اسمها .

« الفتاة : سعاد .

السيدة : ماذا ماذا تقولين ؟

السيدة : سعاد ! سعاد! ان هذا الاسم لا يليق ان يكون لخادم مثلك أبداً ولو فرضنا انك دخلت في خدمتي فلا يجوز لك المحافظة على هذا الاسم والافضل ان نسميك عمشة .

الفتاة : لك الامر والمشيئة .

السيدة : من اية مدينة أنت .

الفتاة : من قرية من قرى البصرة .

السيدة : تتكلم باستخفاف - ما شاء الله اسمعي يا هذه انى اكره القرويات كرهاً شديداً لانهن لا يكن الا قذرات لا يصلحن لخدمة البيوت » .

وقد اجاد الكاتب في الحوار فهو حوار مركز خال من النزعة الوعظية

---

(٥٨) محمود السيد ( هياكل الجهل ) بغداد ١٩٢٣ .

مع ان المسرحية تلتزم قضية الاصلاح .

وقال عنها الاستاذ محمود العبطة في كتابه عن « محمود السيد » وهناك ناحية تستوقف الدارس لهذا الاديب هي محاولته لوضع حجر الزاوية للادب المسرحي » (٥٩) وهذا القول غير صحيح لان حجر الزاوية في المسرحية العراقية وضع قبل هذا التاريخ بما يزيد على ربع قرن . ولم يكتب محمود السيد غير هذه المسرحية ويعزو الاستاذ محمود العبطة ذلك الى عدم وجود مسرح عراقي بالمعنى الصحيح (٦٠) . وهو قول خال من الموضوعية العلمية .

وقد اعقبت هذه المسرحية مسرحية ( الفتاة العراقية ) لمحمود نديم . وقد مثلت في مدرسة البنات المركزية ببغداد عام ١٩٢٥ ، واهداها المؤلف « الى كل أم مهذبة الى كل يد عاملة لسعادة هذا الوطن اهدي أول رواية وضعتها لفتاة العراق التي هي تمثال الصون والعفاف الطاهر وركن النهضة الحقيقية ودعامة الحياة الحرة» وأبرز ما في هذه المسرحية الدعوة الى تحرير المرأة وانصافها والاشارة الى قيمتها ودورها في المجتمع ، وقد جاء فيها الرمز جديراً بالاعجاب ، فقد وفق المؤلف بين الفكرة العامة وهي تخلف المرأة وبين حالة البطلة المرضية وابتلائها بشلل لاتستطيع معه الحركة ، كما رمز الى وادي النور والمعرفة الذي استطاع انقاذ هذه المرأة من دائها العضال . وقد وضح الكاتب مسؤلية انقاذ المرأة على الرجل ( زهير ) الذي استطاع عن طريق الاطباء انقاذ اخته واعادتها

---

(٥٩ ـ ٦٠ ) محمود العبطة « محمود السيد » ص ٩٤ .

الى الصحة والسعادة . والى هذا الرأي ذهب علي الزبيدي (٦١) ، وموجز المسرحية أن ( نعيمة ) فتاة اصيبت بالشلل تعيش مع أخيها زهير ولاتجد السعادة الا فى أحلامها ، وهي تحلم ذات ليلة بجبال عالية يلفها الظلام وفي وسط هذه الجبال واد يسطع فيه النور وكل من يصل الى الوادى يشفى من مرضه . واستطاعت هي ان تصل الى الوادي فشفيت من مرضها وعادت اليها صحتها وسعادتها . وتطلب نعيمة من صديقتها ( خيرية ) ان تفسر لها هذا الحلم فتأوله بأنها ستشفي من مرضها . ويشتد المرض على نعيمة في الفصل الثاني حتى تصل الى النزع الأخير . وفي الفصل الثالث يبشرهااخواها بأن الاطباء قد اكتشفوا دواء للشلل وفي الفصل الرابع تجري لها عملية جراحية ناجحة ، وفى الفصل الخامس يرصدان قسماً من ثروتيهما لبناء مدرسه للبنات وتساعد نعيمة على نشر العلم في المنطقة .

ومع ان موضوع المسرحية اجتماعي انساني يقدم لفن المؤلف مادة خصبة ولكن المؤلف لم يوفق فى البناء المسرحي فافتقرت مسرحيته الى السبك وحسن التنظيم والصراع وتفككت الاحداث لتكلفها وعدم نمو بعضها من بعض بالضرورة او الاحتمال وغلب عليها الحوار الفردي الذي يطول فيمل ، وبرزت العظة فاقعة اللون صارخة المغزى ، وغلب عليها الاسلوب الخطابي « الستعربية يابنتي ؟ الست ابنة هذاالوطن المنكود ؟ ان رؤياك تمثل الحقيقة ياولدي ، انك مثال شبح الشرق

---

(٦١) علي الزبيدي ( المسرحية العربية في العراق ) مجلة الاقلام العدد : ٥ ، ١٩٦٦ .

المحروم من نور العلوم والمعارف انك كبلادك مريضة شلاء ان حقيقة رؤياك هي : ان النور الذي رأيته هو العلم ، وان الناس الذين رأيتهم يدعون الى النور هم الشعوب الذين تمدنوا ونجحوا وترقوا واننا سائرون الى طريق العلم في اثرهم » (٦٢) .

والتنسيق الفني في المسرحية مفكك هزيل ينم عن معرفة قليلة بمقتضيات العمل المسرحي ، فغالبا ما يطول الحوار متطرقاً الى امور لاعلاقة لها بالموضوع الاساسي من قريب اوبعيد ويرمز الكاتب الاسماء بالحروف ويجعل البطلة تنشد الشعر بمناسبة وبدون مناسبة (٦٣) ويتخلل كل ذلك الاناشيد الحماسية .

وتمثل الشخصيات التي يقيم عليها المؤلف بناء مسرحيته نماذج الخير فقط ( نعيمة ، زهير ، أسماء ، خيرية ، فرحة ) ، اما الشر فيتمثل في تقاليد المجتمع وهو لا يحاول ان يحيى الشخصيات ولا ان يبرز عناصر الصراع النفسي فيها ، بل يكتفي بعرضها كنماذج على محل الحوادث القومية العاتية حتى يصل الى النتيجة التي يتوخاها والتي لا تعدو ان تكون عظة طويلة . ثم تنتهي المسرحية بنشيد للشاعر الرصافي .

وقد اعتمد المؤلف على الالفاظ السهلة في الحوار ، وجعل اللغة أقرب الى العامية ، وبهذا جاء اسلوبه مذبذباً يرتفع مرة الى مستوى النثر الجيد ، وينخفض مرة الى الضعف والركاكة : ( أسماء : خففي عليك يا نعيمة ولا تيأسي فلعل ان يحصل لك امل في السعادة في

---

(٦٢) محمود نديم « الفتاة االعراقية » ص١٠ ـ ١١ ،

(٦٣) المصدر السابق ص٧ ، ١٢ ، ١٣ ، ١٤ ، ١٦ .

المستقبل » كما يستعين الكاتب بعبارات عامية يحشرها وسط اللغة الفصيحة التي تتكلمها شخصياته « اصبحكم الله بالخير - وتقدم القهوة على الاصول - الله يساعدكى يا أختي - أمساكم الله بالخير»(٦٤) . ولا يخلو أسلوبه من اخطاء املائية ولغوية (٦٥) .

وفي عام ١٩٢٧ ظهرت مسرحيه ( ليلى وسمير ) لجميل صدقي الزهاوي في مجلة لغة العرب (٦٦) ، وقد عدتها المجلة أول مسرحية عراقية « رواية التمثيل النثرية الشعرية غير معروفة عندنا في العراق ( ... ) والف هذه الرواية البديعة التي تبقي له الاثر الطيب اذ تكون الاولى فيما يؤلف بعد . ويكون للزهاوي القدم الفاتحة لهذه الدولة الجديدة في الادب العصري »(٦٧) وهذا الكلام لا يدل على معرفة قائله بتاريخ المسرح العراقي وتطور التأليف فيه .

وتدور المسرحية حول موضوع اجتماعي سياسي وعاطفي ، اذ يحب ( سمير ) الشاعر الاديب ( ليلى ) ابنة القائد التي تركها أبوها ، ويتوج حبهما بالخطبة ، ولكن (الشيخ عبد الله ) يعترض طريقهما ويخطبها لنفسه ويساعده الوالي العثماني على ذلك بأن يأمر بسجن (سمير) ولكن سمير يختفي ويرسل شكوى الى السلطان العثماني ، فيأمر السلطان الوالي بعدم التعرض لسمير ، ويتزوجان ، ولكن الشيخ عبد الله يدس على سمير منشوراً سياسياً ، فيقبض عليه وينفى خارج العراق ، وبعد ان يعلن

(٦٤) المصدر السابق ص٤ ، ٩ ، ١٠

(٦٥) المصدر السابق ص٥ ، ٧ .

(٦٦) الجزء الاول السنة الخامسة عام ١٩٢٧ .

(٦٧) المصدر السابق ص ٥٩٨ -٥٩٩ .

الدستور العثماني يعود سمير ليجد ان ليلى قد ماتت حزناً وكمداً . فلا يجد السلوى الا في البكاء على قبرها .

والمسرحية نثرية ، يستخدم فيها المؤلف الشعر في المواقف العاطفية المثيرة ، وهو ضعيف في بعض أبياته امالة لايناسب شاعرية الزهاوي وهو اقرب الى العمود الشعري القديم منه الى الشعر المسرحي ، ولنأخذ مقطع الوداع من سمير وليلى مثلا على ذلك .

« سمير :

لا تسل عني حين مدت يداً تر جف ليلى والدمع ملء المآقى
فيد للوداع في جيد ليلى ويد فوق قلبي الخفاق
بقيت ايدينا ونحن حيال اليمن مشبوكة على الاعناق
ولقد اجهشنا كما تجهش الاطفال ما ان شبوا عن الاطواق
وكأن النجم لما بكينا كن بكينا من الاشفاق

وبدت شخصية ( سمير ) وكأنها شخصية الزهاوي نفسه « سمير : بعد ما اكملت دروسي في المدرسة الملكية بالاستانه ورجعت الى الاوطان» و « ليلى : وهو ذلك الشاعر الكبير الذي ذاع صيته ، فهو نصير المرأة في العراق يحذو حذو قاسم امين في مصر ، واسمع ان له في صحف مصر مقالات ملؤها الحماسة والدفاع الحار عن الاوطان ومكافحة الاستبداد والذب عن السفور ويكتبها باسم مستعار » .

وفي المسرحية سخرية من التقاليد المتبعة في المجتمع العراقي « صلوحه : أتينا ايتها السيدة زينت خاطبين ابنتك الجميلة ليلى لابني الشيخ عبد الله ولا بد من انك سمعت بمكانته عند الوالى ، فقد تواترت كراماته وكم مرة شوهد حاجاً بيت الله الحرام وهو يبرح

بغداد وكفاه فخراً انه رئيس مجلس الاربعين الابدال أولئك الذين يديرون أمر العباد مجتمعين فوق جبل قاف كل ليلة جمعة ... » وهي تزخر بالافكار السيـاسية « انهم يبغون ان يكون التعليم والمحاكمات في قطرهم باللغة العربية جاعلين مطالبهم هذه مقدمة لتأسيس حكومة عربية لا صلة لها بالسلطنة العثمانية » .

وقد تباعد الزمان والمكان في بنائها المسرحي ، وقصرت المشاهد بينما تعددت المناظر ، وكان المؤلف قد كتبها لتقرألا لتمثل ، فالبعد الزمني بين المشهد الاول والمشهد الثاني ثماني عشرة سنة ، وقد كتب المشهد الاول شعراً والمشهد الثاني نثراً ، وهذا التزاوج بين الشعر والنثر في العمل المسرحي يضعفه ويبعده عن واقع الحياة .

والمسرحية قصة حوارية ، فهي وأن كانت تمثل لقطة انسانية بديعة تفتقر الى كثير من مقومات العمل المسرحي ، انها تصور موقفاً ولا تعالج موضوعا ، تصوير موقف انسان مظلوم امام حكم جائر . ولكنها في الوقت نفسه خطوة على الطريق نحو المسرحية المتكاملـة التي ظهرت بعدها بعام واحد . مسرحية ( وحيدة ، لموسى الشابندر ) وهي أول محاولة عراقية ناجحة على المستوى الفني .

وتدور احداث مسرحية ( وحيدة ) التي ظهرت عام ١٩٢٨ ، حول موضوع شائع في المسرحية والقصة في الادب العربي الحـــديث ، هو موضوع الحب الذي يعترض الاقارب والاهلون سبيله ، ويقيمون امامه الموانع والعقبات .

يحب ( احمد ) ابنة عمه ( وحيدة ) ويتبادلان الحب والرغبة في الزواج . ولكن والده يرفض هذا الزواج لخلاف سابق بينـــه وبين

اخيه . ويزور احمد ابنة عمه وتساعدها مربيتها ( أم علي ) ، ولكن سكان الحي يستنكرون زيارة احمد ويسلقون وحيدة بالسنتهم ، وتشي عجوز بها لدى الشرطة فيقبض على وحيده بجريمة البغاء السرى . ويحاول ( مختار المحلة ) ان يخلص وحيدة من السجن لولا تسرع احمد وخصامه من الضابط ( حسن خان ) ، فيمتنع الاخير عن اطلاق سراحها ويحاول الاعتداء عليها فتنتحر . وفي الفصل الخامس والأخير تبكي ( ام علي ) على قبر وحيدة وهي تضع عليه اكليلا من الزهور ويدخل احمد فينتحر على قبرها وهو يصرخ ( وحيده وحيده وحيده ) .

وتغلب على المسرحية الصبغة الرومانسية وحبكتها اشبه بحبكات قصص الغرام التي تدور حول الشعراء الذين يحبون فيتدلهون في حبهم ويصابون بهزال في اجسامهم حتى يشرفوا على الموت او بلوثة تقودهم الى الانتحار .

وقد وفق المؤلف في سبك احداثها في تتابع سريع يصل باحكام الى ذروة الاهتمام عندما يحاول ( حسن خان ) الاعتداء عليها حيث تبلغ الاحداث النهاية الفاجعة في الفصل الاخير كما اجاد في ابراز الصراع بين القديم والحديث وبين الشعب والسلطات المستعمرة .
والتعقيد في المسرحية متشابك كثير الالوان والفروع ، والنسيج فيه معقد متضارب ولكنه غير ملتحم . وفيه هنات لا تحتملها عادات المجتمع العراقي ولا العرف السائد فقد تصرف والد احمد تصرفاً غير مألوف فى مجتمعنا ، ومع انه لم يظهر في المسرحية ولكن من غير المعقول الا يتدخل لكي ينقذ سمعة ( وحيدة ) ابنة اخيه ، مع ان ما يخدش

سمعتها يضر به وبسمعة اسرته اضف الى ذلك انه من غير المعقول ان تتهم فتاة بمزاولة الرذيلة والبغاء بسبب زيارات ابن عمها في دارها وهي من الاشياء المسموح بها في عرفنا . كما انه كان من الاجدر بالمؤلف ان يجعل احمد ينتحر في السجن بعد سماعه خبر انتحار حبيبته بدلا من ان يؤجل انتحاره حتى الفصل الخـــامس ويجعله ينتحر على قبر حبيبته وحيدة بطريقة رومانسية متكلفه (٦٨) .

اما الشخصيات فمسيرة مستسلمة لاقدارها مترقبة الموت ليحل بأصابعه القاسية ما استعصى عليها حله من العقد .

والشخصية تثبت على لون واحد فهي بيضـاء او سوداء لا توسط ولا امتزاج . وهي بهذا تنأى عن واقع الحياة الانسانية التى لا تقر وجود شخصية حية تجمد على صفة واحدة . فالبطل احمد كريم مهذب لطيف المعشر دمث الاخلاق مخلص في حبه وكذلك وحيدة وعلى العكس ( حسن خان ) فانه قبيح الصورة ثقيل الظل شرس الاخلاق متقلب ماكر .

ومع ذلك فقد اجاد المؤلف لابراز وجوه التباين في أخلاق هذين النوعين من الشخصيات ـ الخيرة والشريرة ـ وفي تصوير امزجتهـا وافكارها . واستطاع ان يوضح الى حد ما أبعاد شخصيـة وحيدة واستعان المؤلف بالعامية الى جانب اللغة الفصيحة فجعل (وحيدة وأم علي ) تتكلمان العامية وأبنة عمها ( بهيجة ) تتكلم العاميـــة تارة والفصحى تاره اخرى . « بهيجة : لا تلوميني ياوحيدة . أنت تعرفين

---

(٦٨) علي الزبيدى ( المسرحية العربيـــة في العراق ) مجلـــة الاقلام العدد ٥، ١٩٦٦ .

اني احبچ مثل اختي وانتي كلاش عزيزة عندي » .

« بهيجة : هي العصبية التي طالما اشتكينا منها كلنا هو البلاء الذي يحل على رأس البنات العراقيات » .

والحوار العامي الذي اجراه على لسان بعض شخصياته تجاوب مع بيئة الشخصية ولهجتها الحقيقية ، فلهجة احمد تختلف عن لهجة اليهودي: ( حسن خان ) : ولك خوجه انت شلون يبول بالدرب انت ماتعرف هذ ممنوع .

الموقوف اليهودي : افدالك افندي والله ونبي موسى مابلتو كنت ويقف والدوغية لزموني وضغبوني وميتوني وجابوني هوني » .

ولكن الكاتب اخطأ في جعل احمد الشاب المثقف يتكلم العامية بينما مختار المحلة الجاهل يتكلم اللغة الفصيحـة . وقد يجمع المؤلف بين العامية والفصحى في آن واحد وعلى لسان شخصية واحدة « وأعرف البنية منذ ولدت هذي تهمه قبيحة وتاللهي وحيدة بنت عفيفة طاهرة ولا يدخل بيتها احد من الرجال سوى احمد بك ابن عمها وخطيبها ماكو بكد ذرة شك بعفة الفتاة » . وأجاد الكاتب بحواره الساخر من التقاليد العقيمة من المجتمع ومن السلطات المحتلة وجاءت السخرية عفوية على لسان الشخصيات كأم علي ووحيدة كمـا انه اجاد في اعطاء صور حقيقيـة عن المجتمع العراقي والتخلف الذي يسوده ، وضيـاع الحقوق ، واهدار الكرامات :

« حسن خان : زين صاحب بارحه بالليل داورية جابوا واحد حرامي شافوه يكسر دكان بالسوق السراي وعنده قامه.

السارجن : أول رأيت قامه خلي فوق الميز مال حرامي خلي يروح

بالجهنم » .

لقد كانت مسرحية وحيدة نموذجاً حياً لهذا الصراع العنيف الذى اثارته التطورات الجديدة في المجتمع العراقي ، فانتشار الثقافة العصرية واصطدام القيم الجديدة بالعادات والتقاليد القديمة خلق عدداً كبيراً من المشاكل الخلقية والاجتماعية في داخل العائلة العراقية وخارجها . وقد ادت هذه الحالة لا الى انقسام أفراد العائلة الى جيل جديد يريد طرازاً وانماطاً جديدة من الحياة وجيل قديم محافظ فحسب ، بل انتهت أيضاً الى انشطار فى شخصية المتجدد وفي شخصية المحافظة الفردية نفسها وتولدت حالات من القلق والتردد والحيرة .

* * *

ولقد كانت المشاكل الاجتماعية تقدم الى كتاب المسرحية في العراق مادة جاهزة للتأليف المسرحي . وكان الجمهور الذي يعيش هذه الازمات يتذوقها ويرغب في رؤية المشاهد المنتزعة من حياته الاجتماعية ممثلة أمام عينه ، فلم لايتجه اليها الكتاب ويستقون منها موضوعات مسرحياتهم؟ لقد طغى هذا الاتجاه الاجتماعي على المسرحيات العراقية في الفترة الممتدة مابين الحربين العالميتين على الاخص وما بعدها .

وكانت هذه الفترة بالذات حاسمة في تاريخ التحول الاجتماعي في العراق ، ففي اثنائها احتدم الصراع عنيفاً بين البداوة والحضارة ، بين ما هو حافظ وما هو متجدد ، بين من كان معتدلا ومن كان متطرفاً ،

بين من تشبث بالثقافة التقليدية القديمة ومن اندفع لا يلوي على شيء وراء الثقافة الغربية .

واذا كان هذا الاتجاه قد مهد سبيل النجاح امام الحركة المسرحية في ذلك الوقت ، فقد كان مسؤولا في الوقت نفسه عن مواطن الضعف فيها . فالمسرحية الاجتماعية يغلب أن تثقل بمناقشات طويلة تسرد فيها الآراء بطريقة تبعث على الملل ، وتقلل من الاعتماد على الحركة والحدث . ولولا ما تتصف به الاحداث الاجتماعية في المجتمع العراقي من عنف يصطبغ غالباً بالدم ويتطبع بطابع مأساوي عنيف لكان من المحتمل ان تقل فرص النجاح أمام هذا المسرح الاجتماعي (٦٩) .

* * *

وبرز في الثلاثينات من هذا القرن ثلاثة كتاب مسرحيون هم : سليم بطى ونديم الاطرقجي ، وصفاء مصطفى ، وكان عملهم في الفرق المسرحية في العراق ، سبباً في وفرة انتاجهم ، وتعدد نصوصهم المسرحية التي قدموها لهذه الفرق ، واشترك بعضهم في تمثيلها مثل سليم بطى ونديم الاطرقجي .

وقد دارت مسرحيات هؤلاء الكتاب حول الموضوعات الاجتماعية التي أخذت تظهر في منتصف العشرينات ، وتتعرض هذه المسرحيات

(٦٩) انظر علي الزبيدى ( المسرحيـــة العربية في العراق ) الاقـــلام عام ١٩٦٦ ، العدد ٤ .

للعيوب الاجتماعية المعاصرة ، وتبرز الهدف الاخلاقي وتدعو الى التمسك به . وكثيراً ما كان الكتاب الثلاثة يضحون بالمثل الفنية في سبيل هذا الالتزام الاخلاقي ، ولا يلقون بالا لشروط كتـابة المسرحيـة ، لأنهم قصدوا من كتاباتهم تصوير الفساد وتجسيمه ، وتنفير القارىء أو المشاهد منه فكان اقرب الى المصلحين الاجتماعيين منهم للكتاب الفنيين .

وقد كتب ( سليم بطى ) مسرحياته ( الاقدار ) عام ١٩٣٤ و (طعنة في القلب ) عام ١٩٣٦ ، و ( المساكين ) عام ١٩٣٣ ، وقد مثلتها فرقة انصار التمثيل العراقية عام١٩٣٤ ولم تطبع في كتاب وفقد نصها وقد مثلت الفرق التمثيلية فى العراق هذه المسرحيات واعادت تمثيلها مراراً .

ويهدف الكاتب بمسرحياته الى العبرة والعظـة . وقد التزم فيهـا تصوير الجانب المظلم من الحياة ، جانب الشر والجريمة . والاحداث في مسرحياته سريعة تتوالى فيها الفواجع والكوارث يتبع بعضها بعضاً في عجالة وفي اسلوب الافتعال ـ وأنـا أخالف جميل سعيد الذي قال عن مسرحية ( طعنة في القلب ) « ويعرض على القارىء حوادث غاية في الروعة . . . ،وربما كانت مسرحيته طعنة في القلب خير ما كتب (٧٠) فقد انقلبت هذه المسرحية على سبيل المثال لكثرة من مات من شخصياتها الى مجزرة رهيبة ، فيها محاكاة واضحة لمسرحيات يوسف وهبي . أما بطل المسرحية ( احمد ) فهو نموذج فريد ، شاب فاسق مقامر سكير تهجره زوجتـــه بعد ان

---

(٧٠) د . جميل سعيد « التيارات الادبية الحديثة في العراق » ص٥٦

تيأس من صلاحة وتعمل في حياكة الملابس لاعالة نفسها واعالة ابنتها الوحيدة ، ويهدها المرض وتضطرها الحاجة الى مد يدها للناس . هذا كله بينما احمد سادر في غيه ، يغوى « فاطمة » أخت صديقة (محمود) وعنـــدما يعلم محمود بالامر يموت بالسكتة القلبية . وتطارد الشرطة أحمد في الفصل الثاني لارتكابه جريمة قتل ويدخل في غرفة زوجته المحتضرة والشرطة في اثره فتموت زوجته من هول الصدمة . ثم يموت الاب ، وتحترف ابنته البغاء ، ويلتقي بها بعـد خروجه من السجن فيقتلها ويصاب بالجنون . اما الفصل الرابع فمفتعل من اسـاسة ، وكان الأجدر بالمؤلف أن يحذفه وينهي المسرحية مع نهاية الفصل الثالث ، ولكنه اراد ان يعاقب «فاطمة» الفتاة التي عبث بها احمد فيقودها الى مستشفى الامراض العقلية مع احمد ويدير بينهما حديثاً طويلا لايصدر عن مجانين اطلاقاً وينهي مسرحيته بموت احمد وليست مسرحيات سليم بطى الاخرى بأحسن حالا من هذة المسرحيـة ، وكلهـا تدور حول مكافحة البغاء والقمار وشرب الخمر وغير ذلك من الاوبئة الاجتماعية

وتعيش احداث هذه المسرحيات فى جو رومانسى صاخب ، مفعم بانفاس الحب العنيف الذي يكون بمثابة المحرك الدائم لاحـداث المسرحية .

والمسرحية لا موضوع لها بل هي مجموعة موضوعات واحداث حشرت حشراً بطريقة تخالف منطق الحياة لتباعد هذه الأحداث وتنافرها واتكال المؤلف على المصادفات المتعددة لتركيب اجراء كل فصل من الفصول .

وكان من نتيجة تلك الحوادث الطفيلية التافهة والمواعظ الطويلـة

التي أدخلها المؤلف في صلب المسرحية أن تقطع السياق وتعطل تسلسل السرد .

فقد قدم ( سليم بطى ) لمسرحيته « طعنة في القلب » على سبيل المثال بمقدمة تمثيلية تحاور فيها شبح الرذيله والفضيلة مع ثلاثة من الأموات في مقبرة توفى الاول بمرض عفن والثاني بالمخدرات والثالث مات منتحرا . وهى مقدمة لا لزوم لها ولم تلق ضوءاً جديداً على الحدث أو تساعد على تطويره ، بل هى على العكس من ذلك تبدو منفصلة كل الانفصال عن صلب الحدث في المسرحية .

كما جعل المؤلف الفصل الاول منها كالمسرحية الكاملة يتوهم المشاهد ان المسرحية انتهت اذ ينهيه بمأساة يطاردفيها (محمود) اخته ليكشف القناع عن وجهها في دار صديقه احمد فيصيح ويلحقه احمد صارخاً : ( لا لا ) ويصعق . ويكشف محمود القناع فاذا هي اخته فاطمة ، ويهم بقتلها وقتل احمد، ولكنه يسقط مغشياً عليه ثم يموت بالسكتة القلبية .

ويبدأ الفصل الثاني وكأنه حلقة قائمة بنفسها ايضاً ، ويختم بموت جميلة زوجة احمد ، وبالقاء القبض على احمد وايداعه السجن لاتهامه بقتل بغى وسرقتها . ويخيل للقارىء أن المسرحيـة قد انتهت ويختم الفصل الثالث بأن يجد احمد ابنته ( ماجدة ) فى احد بيوت الدعارة ، فيقتلها ويؤخذ الى مستشفى الأمراض العقلية . ولكن المسرحية لم تنته بذلك بل ينقلنا في الفصل الرابع الى المستشفى .

وهذا التفكك بين الفصول وعدم الربط بينها يجعل عنصر التشويق ضعيفاً ولا يدع المشاهدين يتحرقون بعد كل فصل الى التطلع لما سيحدث في الفصل الذي يليه .

والى هذا الرأي ذهب جميل سعيد (٧١) .

ومضمون هذه المسرحية وغيرها من مسرحيات ( بطى ) مضمون شريف وهدفها نبيل ، ولكننا من الناحية الفنية نلاحظ انها فاقدة لأهم مبدأ فني وهو مبدأ الوحدة .

والشخصيات في مسرحيات ( بطي ) نموذجية ، فهي اما سوداء شريرة مثل شخصيات ( احمد ، ومحمود ، الحجية . سلومو ) أو بيضاء خيرة مثل ( الحاج حسين ، جميلة ، ماجدة ) . ويسري على هذه الشخصيات حكم الحوادث ، فهي مسيرة فيما تجترحه من اعمال ، لا تثور على وضع من الأوضاع ، ولا تحول دون تغير حالة من الحالات . وهي مستسلمة لأقدارها مترقبة الموت . تموت ( جميلة ) جوعاً دون ان تحاول ثنى زوجها عن طريق الشر الذي سلكه أو تطلب منه الطلاق ، وتقاد ( ماجدة ) ابنة احمد الى طريق الرذيلة دون ان تثور او تمتنع وهي الفتاة الشريفة الطيبة . ويقاد ( احمد ) الى السجن ثم الى مستشفى المجاذيب ، دون ان يحاول اصلاح حاله ، وهو الشاب المتعلم .

اما من حيث تصوير هذه الشخصيات وتحديد ابعادها ، فأنها لا تكاد تبين او تحدد ، وكأنها استحالت الى مجرد نماذج لأنماط من السلوك وضروب التصرف التي اراد المؤلف ان ينقدها او يظهر مساوءها او اخطارها على المجتمع . فأحمد في مسرحية «طعنة في القلب» نموذج للرجل الذي فقد القيم الأخلاقية ، وتأثر بما وفد الينا من قشور الحضارة الغربية ، من معاشرة للبغايا وشرب للخمر ولعب الميسر . وهو يشبه الى حد كبير ( يوسف ) احد ابطال مسرحيته الاخرى ( الأقدار ) .

---

(٧١) جميل سعيد ( المصدر السابق ) ص ٥٨ .

وتتنوع الشخصيات عند ( بطي ) بتنوع أسلوب الكلام ، وتنوع استعمال الكلمات ، واللهجة التي تتراوح بين الفصحى للشخصيات المتعلمة والعامية للشخصيات الجاهلة كما يوضحه هذا المقطع من مسرحية ( طعنة في القلب )

« أحمد : ستأتي فاطمة بعد قليل . الفتاة التي تأتي هنا أحياناً فكن على حذر عندما تدخل ، قف أنت بالباب ولا تدع أحداً يدخل . . . أفهمت . . أما اذا جاء محمود فأخبرني قبل ان يصل الباب .

جعفر : تحت أمرك ـ يطرق الباب ـ

أحمد : أنظر من الطارق ـ يخرج جعفر ـ .

جعفر : يا صباح الخير . . يا فتاح يا رزاق ، أوف يا نهار أسود .

شلومو : من الخارج ـ هوني قـد قلك ، هوني ليش أنا ما اعغف هوني ساختجي .

جعفر : الك ماهنا ما دصدكني .

شلومو : من الخارج ـ هوني قد قلك وي أغيد أشوفه بشغل » (٧٢) .

ونجد مثل ذلك في مسرحيته ( الأقدار ) ، وهذا الحوار بين الطبيب ( ابراهيم ) وامرأة جاهلة يوضح ذلك :

« ابراهيم : لماذا لم تأخذيه الى الطبيب .

المرأة : يريد فلوس يا بك أخذته الى الخستخانه وانتظرت من الفجر الى بعد الظهر گالو لي باچر توسلت بيهم بچيت ما حن علي أحد .

ابراهيم : في أي يوم .

المرأة : قبل يومين وانتظرت حتى جالدكتور للظهر وحاف هذوله

---

(٧٢) طعنة في القلب ص ١٣ ـ ١٤

اللي يعرفهم هذا البلبات والباقي كلهم تعالوا باچر وآني جزت » (٧٣) .

ويحمد للمؤلف أنه استخدم كل شيء في المسرح للتعبير في مسرحية ( طعنة في القلب ) ، فجعل في غرفة ( جميلة ) زوجة أحمد ( ماكنة خياطة ) ليفهم القارىء أنها كانت تعيش على ما تخيطه للناس ، دون حاجة الى ذكر ذلك في الحديث ، كما وضع في الغرفة أثاثاً بسيطاً ليدل على حالة الفقر والبؤس التي بلغتها جميلة وابنتها . وكذلك عرض ( فاطمة ) في مستشفى المجاذيب تهذي وتحاول أن تنيم ابنتها ليوحي للقارىء أنها ولدت سفاحاً ومات ولدها ، مع انه لم يشر الى هذا في أحاديثه من قبل (٧٤) .

ومسرحيته ( الأقدار ) ١٩٣٤ (٧٥) ، افضل من مسرحية ( طعنة في القلب ) ١٩٣٦ رغم أنها سبقتها في الظهور . وهي أقرب الى فن التأليف المسرحي وان كانت مشبعة بالجو الميلودرامي ، ومعتمدة على المصادفات والتكلف . ولا تخلو من الفجوات . من ذلك مثلا ان يطرد ابراهيم زوجته من داره في نهاية الفصل الأول - على سبيل المثال - متهماً اياها بالخيانة الزوجية ، ونفاجأ في بداية الفصل الثاني بوجودها في الدار ، دون أن يشير المؤلف الى أن زوجها قد اعادها اليه أو صالحها . ومن ناحية اخرى لا نجد ضرورة لبعض المشاهد في الفصل الثالث من المسرحية ، كالمشهد الخامس حيث يدخل الابن المريض على والده في

(٧٣) الاقدار ص ٨ - ٩ .

(٧٤) جميل سعيد ( المصدر السابق ) ص ٥٧ .

(٧٥) أخطأ علي الزبيدي في كتابه (المسرحية العربية في العراق) ص ١٥٤ اذ اعتبرها المسرحية الثانية بعد طعنة في القلب .

السجن ، والمشهد السادس ، والمشهد السابع الذي يسفر فيه يوسف عن وجهه لابراهيم في السجن ، الا اذا قصد من ذلك اثارة المشاهد العادي بهذا الافتعال الميلودرامي .

كما أن الفصل الرابع كله لا لزوم له : وكان في امكان المؤلف أن يختم المسرحية فى نهاية الفصل الثالث .

وقد أكد الكاتب هذا الافتعال المواقف الرومانسية العنيفة ، حيث تحب الزوجة أخ زوجها بينما يكاد ابن عمها يموت حسرة وجوى ولكنها لا تبادله الحب « يوسف : سلمى الى متى هذا الجفاء ؟ انت تعلمين انني لم أصل الى هذه الدرجة الا من أجلك ، لم أترك بغداد وأهيم في البراري والقفار مدة خمس سنوات الا من أجل حبك ، بحت لك بهذا الحب ركعت على ركبتي ذليلا ، وضعت قلبي تحت قدميك وتوسلت اليك مزقت قلبي ... (٧٦) وعندما ييأس يوسف من استجابة ( سلمى ) له يتقمص دور ( ياجو ) ويشكك الزوج ( ابراهيم ) في اخلاص زوجته له ، ويدبر موقفاً بين سلمى وشقيق أخ ابراهيم ، ويضبطهما الزوج ابراهيم ، فيقتل الزوج زوجته وينتحر الأخ ، ويسجن ابراهيم . ويكشف يوسف لابراهيم عن خطته فيحقد عليه ابراهيم ويقتله بعد أن يخرج من السجن ثم يذهب الى البصرة ، ويزور ابنه في عيادته حيث يسلم الروح في موقف ميلودرامى لم يحسن الكاتب استغلاله .

وموضوع هذه المسرحية متحد غير مبعثر أو متشعب كما في مسرحيته السابقة . وقد جعلها في أربعة فصول أيضاً ، ولكن دون مقدمة تمثيلية كما فعل في المسرحية السابقة ، ودارت الفصول الثلاثة الأولى في بغداد

---

(٧٦) الاقدار ص ١٧ .

عام ١٩٣٤ ، أما الفصل الأخير تمتد دارت احداثه في البصرة عام ١٩٥٥ .

وقد تتابعت احداث هذه المسرحية في خط سير معقول بالنسبة لمسرحيته السابقة ، وعقدتها أكثر حبكة لم تصطنعها المصادفات كالمسرحية السابقة ، بل اصطنعتها الظروف التي لابست الاحداث وأشاعت بينها الغموض والتوتر . فسلوك الزوجة يشعرنا أنها خائنة ولكننا نكتشف أنها لم تكن كذلك ، بل كانت عصبيـــة المزاج بسبب ظروف بيئتها الاولى .

والرسالة الغرامية التي اكتشفها الزوج تثبت خيانتها يتضح انها مكيدة دبرها يوسف مدفوعاً بدافع الغيرة ، ويخيل للمشاهد أن علاقة مريبة تجمع بين الزوجة واخ الزوج وشفيق فاذا بالاخ بريء (٧٧) .

وبالاضافة الى ذلك فان شخصيات هذه المسرحية واضحة المعالم محددة الأبعاد ، يتسلل المؤلف الى جنبات نفسها المعتمة ليكشفها لنا بوضوح وجلاء خطوة بعد خطوة ، ولكنه لم يتخلص من نموذجية هذه الاشخاص ، فهي اما خيرة مثل ( شفيق وسلمى ) ، أو شريرة مثل ( يوسف وام ابراهيم ) .

واما لغة المسرحية فقد جاءت اكثر قوة واشراقاً من لغة مسرحيته السابقة ، فقد استخدم فيها اللغة الفصيحة ، ومزجها بالعامية في بعض المواقف حيث جعل الشخصية الجاهلة ( كالمرأة التي جاءت بابنها الى ابراهيم ليعالجه ـ وسعدون الخادم ) ـ تتكلم العامية ، وجعل الشخصية المتعلمة تتكلم الفصحى كباقي شخصيات المسرحية فجلهم من المتعلمين ، بينما جمع في مسرحيته السابقة ( طعنة في القلب ) لهجة عاميـــة

(٧٧) علي الزبيدي ( المصدر السابق )

وفصحى في وقت واحد ولشخصيـة واحدة وفي موقف واحد ، ووضع لهجة مصرية على لسان شخصية عراقية .

لطيف : نشمية شوفي ـ ورأس نشمية العزيز لاتقولى انا سكران انا لست سكراناً ، انا شربت كثيرا ولكنني لست سكراناً ، اوعى تفكرى انى سكراناً ، لا ، ها ، انت تاج راسنا (٧٣) .

والحوار في هذه المسرحية ـ الاقدار ـ جيد في الغالب لا لغو فيه يفيد الحدث لآبانته الشخصية او الكشف عن جوانبها المختلفة ، ويدفع بالحركة المسرحية الى الامام ، كما في هذا الحوار بين ( سلمى ) وحماتها الذي افرغ فيه المؤلف الصراع الذي يتم بين الحماة وزوجة ابنها في العراق !

« فهيمة : وماذا تطلبين اكثر من هذا ؟ اعريانة انت ؟ جائعة ؟ ان الله انعم عليك بحياة سعيدة ، وتسكنين داراً عامرة وتعيشين احسن عيشـة رغيـــدة . هل كنت تعيشين فى بيت آبيـك احسن من هذا العيش ؟ .

سلمى : ثائرة ـ ارجوك لا تذكرى والدي او بيته . ان والدي لا يكلمك الآن ، انك دائماً تعيريني بالخادمة والخانمـــة فهذا ليس بعار ، كم من مرة حذرتك ان لا تتدخلي في اعمالى بيني وبين زوجي انا وزوجي على وفاق تام ولا نرغب فى نصائحك » (٧٤) .

هذا بينما يشيع الحوار التافه في المسرحية السابقة ( طعنة في القلب ) وهو حوار لا ينمي الحدث ولا يوضح ابعاد الشخصيه وقد يضم كلاماً

---

(٧٣) طعنة في القلب ص٧ .

(٧٤) الاقدار ص٢٧ ـ ٢٨ .

نابياً لا ينسجم مع عمل فني او ادبي .

« الام ياالله بلا لفوة خشي الغرفتج ، لوما آني جان جروج لجلاب .

حربيـة : في غرفتها - ياليتهم جر جوني ولا اعيش هذه العيشـة المرة .

الأم : اسكتي دلعن ابوج لا ابو الخلفج . بت الجـلاب » (٧٥).

وقد عاصر نديم الاطرقجي سليم بطي وشاركه في النشاط المسرحي والادبي والف عدة مسرحيات عثرنا على بعضها : (العائلة المنكوبة ) التي مثلت عام ١٩٣٢ في بغداد و ( الثورة العربية ) التي مثلت على مسرح ( الاوبرا ) في العراق عام ١٩٣٥ و ( افندي من جذب ) التي مثلت على المسرح نفسه عام ١٩٣٦ و ( الاعتراف ) التي مثلت من قبل ( فرقة بابل التمثيلية ) في بغداد عام ١٩٣٨ (٧٦) . وجميـــع هذه المسرحيات كتبت باللغة العربية الفصيحة عدا مسرحية ( افنـدي من جذب ) . فقد كتبها باللهجة العامية ، وهي مسرحيـة قصيرة تقع في فصلين وتعتمد على المفارقات الفكاهية والمواقف المصطنعة . وبطل هذه المسرحية ( مرهون افندي ) - رجل قبيح يعتقد في نفسه القدرة على قرض الشعر ، ويقع في مآزق عديدة مع ( الملا علوان ) البخيل ، ولكن الازمة بينهما تخف عندما يعتقد الملا علوان ان بطاقة اليانصيب التي يمتلكها مرهون قد ربحت نيزوجه بابنته طمعاً في ماله ولكنه يقع على الحقيقة حيث لا يجدي ندمه ولا ثورته .

---

٧٥) طعنة في القيب ص٥٧ :

(٧٦) لم يعثر غيري على هذه المسرحيات وقد اشار ذلك على الزبيدي في كتابه ( المسرحية العربية في العراق ص١٥٧ - ١٥٩ .

وقد اصطنع المؤلف هذا الموضوع ليحرك أبطاله وشخوصه في جو فكاهي مرح بين المفارقات والمآزق . وهذه المسرحية هي المسرحية الفكاهية الوحيدة من بين المسرحيات التى كتبها المؤلف ، ولم تصل الينا مسرحيتاه الشعريتان ( الحاجب المنصور ) و ( وضاح اليمن ) .

وموضوعات مسرحياته ، موضوعات اجتماعية فمسرحيه ( العائلة المنكوبة ) مثلا تحث على الاقلاع عن المفاسد كلعب الميسر وشرب الخمر ومعاشرة البغايا . وتحث مسرحية ( الثورة العربية ) على الدفاع عن العروبة ومقاتلة المستعمرين في شكل الاتراك الذين حكموا العراق أمداً طويلا . وتعالج مسرحية ( الاعتراف ) مشكلة الزواج في الشرق والظاهر ان المؤلف قد وقع تحت تأثير الحركة الاجتماعية التى شهدها العالم العربي في أوائل هذا القرن من ناحية ، كما وقع تحت تأثير المسرحيات المصرية التي عرضتها الفرق التمثيلية في العراق في العشرينات وأوائل الثلاثينات من هذا القرن مثل فرقة جورج أبيض وفرقة يوسف وهبي وفرقة عزيز عيد كما سبق واسلفنا . وقـد طغى الاتجاه الوعظي طغيانا عظيماً في مسرحيات الاطرقچي وجاءت أكثر المواقف فيها عبارة عن مقالات وعظية او خطب اجتماعية ، تقطع سياق المسرحية وتفكك من تناسقها . فهو لا يترك فرصة او مناسبة تمر دون ان يسفر عن وجهه ، ويتقدم الى القارىء او المشاهد بمواعظه ونصائحه التى تدور حول التربية الصالحة والخلق الحسن وضرورة التمسك بالقومية الصادقة والوطنية الحقة والدعوة الى تحرر المرأة وغير ذلك من المعاني التى كانت شائعة في آثار كتاب هذه الفترة . ولعل هذه العظة التى تقتبسها من مسرحية ( العائلة المنكوبة ) تستطيع ان تعطينا فكرة واضحة عن هدف الكاتب من وراء كتابة

مسرحياته : « نجية ! فمتى ياإلهي ننال مركزنا الطبيعي بجانب الرجل حتى نكسر هذه القيود الاستبدادية التي حبستنا عن التقدم دهورا طويلة واخيراً متى تسمحون لنا ان نرفع رؤوسنا عن استحقاق لندخل ميدان الحياة عاملات نافعات . . يجب ان نقدم ما نريد صرفه لشراء المناديل والحلويات في عقد قراننا الى احدى الجمعيات الخيرية أمثال حماية الاطفال والمدرسة الخيرية الاسلامية فذلك خير واجدى » .

والسمة الواضحة لعمل نـــديم الاطرقجي المسرحي ، هي ضعف التنسيق الخارجي ، فالحوادث لا تنسجم ولا تنمو باسباب معقولة ، تحملنا على الاقتناع والتسليم ، بدلا من الدهشة والاستغراب ، وهي تجري الى المستقر الذي يريده لها المؤلف دون تمهيد او ارتباط . وتتوالى المشاهد بسرعة وتنتقل من مكان الى آخر دون ان يقدر المؤلف للزمن حسابا كما في مسرحية ( الثورة العربية ) التي تدور احداثها ابان الثورة العربية التي اشعلها الشريف حسين ضد الاتراك في الحرب العالمية الاولى ، حيث يتطوع ( سليم وهذلان ) مع المجاهدين ويبقى ( سليم ) اخاه محموداً الى جانب والده منصور واخته ( حليمة ) خطيبة هذلان . ولكن محمود لم يستجب لرغبة أخيه ويتطوع هو الآخر . وتعاني حليمة ووالدها الشيخ الامرين من ظلم الشرطة التركية . ويقتل هذلان في ساحة الشرف وهو يهاجم حصنا عثمانيا في الحجاز ، ويكلف محمود بأداء مهمة في العراق .

ويعود سليم الى العراق لانجاز مهمة ويدخل داره في الوقت الذي تحاول الشرطة العثمانية الاعتداء على اخته فيقتل الشرطة . وبينما يحاول اخفاء الجثث يدخل محمود فجأة ونعلم منه ان الشرطة تتابعه

بعد ان اكتشف امر المهمة التي أوكل بها ، فيعطى محمود الوثائق لسليم الذي يهرب بها من وجه الشرطة . وتهدد الشرطة محموداً بالقتل اذا لم يسلمهم الوثائق ، فيمتنع رغم ان الشرطة تقتل اباه واخته امامه . وبينما تهم الشرطة بقتله يدخل سليم ومعه المجاهدون فينقذ اخاه ويعلن انتصار الثورة وانسحاب الاتراك . وهكذا تنتقل الاحداث بين العراق والحجاز دون حساب للزمن .

وقد قصد المؤلف من هذه المسرحية ، الى تصوير الفساد الذي عم العراق ابان الحكم العثماني ، وما كان لشرطتهم من أثر في خلق هذا الفساد . وتلعب الصدفة كما رأينا دوراً هاما في تسيير الحوادث ، وتشيع وقائع الهرب والتخفي والمطاردات والمعارك والقتل في المسرحية جوا ميلودراميا رومانتيكيا ، يختفي معه منطلق الحوادث والحياة وتنفصم روابط السببية ، لتمهد السبيل لظهور المفاجآت المستنكرة والوقائع الرهيبة المؤثرة ، التي تجافي الواقع مجافاة تامة وتتنكر لطبيعة الحياة الانسانية أشد التنكر ، كما هو الحال في مسرحيتيه الاخيرتين . ففي مسرحية ( العائلة المنكوبة ) يستعد ( عبد الله ) للزواج من ابنة عمه ( نجية ) ويدخل عليه أخوه ( سليم ) يطلب منه مبلغا من المال ، فيرفض ان يعطيه عبد الله المال حتى يقسم سليم بانه سيترك الخمر ولعب الميسر ، وما يلبث سليم ان يعود ثانية لسرقة المال بعد ان يخسر ما أخذه من أخيه في القمار . وبينما يعالج سليم فتح الصندوق الذي وضع فيه المال يفاجأ بدخول عمه ( ناجي بك ) الذي فقد بصره أثر تعذيب السلطات العثمانية له ، فيستنجد العم ظناً منه بأن سليم لص ، فيقتله سليم ويهرب . ويدخل عبد الله أثر سماعه صوت الطلق

الناري ويخمن ان القاتل أخوه سليم ، فيضحي بنفسه لانقاذ أخيه. وتهد الصدمة كلا من أبيه وخطيبته. ويحكم عليه بالسجن ولكنه يهرب منه ، ويعود الى الدار متخفياً. وعندما يراه والده يحاول قتله في اللحظة التي يدخل فيها سليم مطارداً من قبل الشرطة لجريمة ارتكبها. ويعترف سليم بقتله لعمه ، فتموت نجية من هول الصدمة ، ويجن الاب وتقبض الشرطة على سليم.

وليست مسرحيته الأخيرة (الاعتراف) أقل غرابة في أحداثها من مسرحيتيه الآنفي الذكر: يحب (عبد الرزاق) الشاب المثقف والمحامي النابه ، ويمثل الشعب في مجلس النواب ، ابنة عمه (حليمة) ، ولكن والدها يفضل ان يزوجها من رجل غني طاعن في السن ، فيقتل عبد الرزاق عمه ويهرب. ويتهم ابنه (رأفت) بقتله ، بسبب مشادة حصلت بينه وبين والده. ولكن ضمير عبد الرزاق يستيقظ ، ويقرر الانتحار بعد ان يترك اعترافا مفصلا بجريمته ودوافعها. وبينما هو يعد غدارته ، تدخل حليمة وتطلب اليه انقاذ أخيها ، فيستجيب لها ويعترف بجريمته أمام القضاء بعد ان يلقي خطاباً رنانا ، ينحى فيه باللائمة على التقاليد البالية ، وينتحر أمام الجموع (٥) المحتشدة ، ويصاب رأفت بالجنون من هول الصدمة ، وتولول حليمة وسط المأساة المفتعلة.

وقد تنكر المؤلف لشخصياته في سبيل هدفه الاجتماعي ، واهمل رسمها ، وعرضها عرضا ذاتيا أكثر منه تحليلياً موضوعيا ، وذلك بحسب

---

(٥) لخصت المسرحيات لانها مفقودة وقد حصلت على نسختها الخطية المكتوبة بيد المرحوم نديم اطرقجي من والدته. وقد فشل الكثيرون في اقناعها للاطلاع على هذه المسرحيات.

قربها من مزاجه وتمثيلها لآرائه الاجتماعيه والخلقية . فالنماذج الخيرةمن الشخصيات قريبة من نفسه مثل ( عبد الله ، وعبد الرزاق ، وهذلان ،وسليم ، ومحمود ، ونجيه ، وحليمه ، ) وغيرهم والنماذج الشريرة بعيدة عن نفسه مثل ( سليم ، ووالد حليمة ، والشرطة التركية، وملا علوان ) . ويتولد الصراع في مسرحياته من تباين هذه الشخصيات وتناقضاتها .

والشخصيات عنده تثبت على لون واحد ، من غير توسط او امتزاج فالشخصيات الخيرة جميلة الوجه دائماً في جميع مسرحياته . حسنة المعشر الى جانب فضائلها العديدة لأنها قريبة من نفسه ، بعكس الشخصيات الشريرة . وقد عرض لنا المؤلف الشخصيات تامة كامله ، واستعاض عن تحليل نفسياتها والتدرج في وصف أخلاقها ، باحاطتها بسلسلة من المفاجآت المستنكرة ، والحوادث الشاذة الغريبة ، كما رأينا حين تلخيصنا لهذه المسرحيات . ولكل شخصية من شخصياته عمل اجتماعي تؤديه ولو خرجت انفعالاتها وعواطفها أثناء هذه التأدية هزيلة فجة ، لا توحي بأنها تصدر عن حياة انسانية صادقة نابضة .

وقد حشر المؤلف في مسرحيته ( الاعتراف ) شخصيات لا لزوم لها بل ان حذفها أولى لتوفير قسط اوفى من الفنية المسرحية كالشخصيات التاليـــة ( علوان ، وجسيمة ، وبيبي خجاوي ) ، فهي شخصيات ( كريكاتورية ) خلقها المؤلف لاشاعة جو من المرح المتكلف والنكتة المفتعلة وسط الجو الدامي . فبدت هذه الشخصيات بعيدة عن حقيقتها ، لا أثر فيها للحياة .

أمـا اسلوب الكاتب ، في مسرحياته ، فتعوزه الصنعة والرشاقة والقوة والحيوية ويمثل اسلوبه هذا المقطع من مسرحية (الثورة العربية)،

( والظلم رجع بنا القهقرى فالمستبدون العثمانيين فرقوا بين عناصرنا وطوائفنا حتى جعلوها متفرقة الكلمة مختلفة في الجزئيات قبل الكليات )

كما ان اسلوبه متهافت التراكيب ضعيف المبنى كثير الاخطاء أيضاً ،

( كيف يذهبوا اخواني - يخرجون الجميع - هذا التصادم الغير المنتظر - ولكن البرد كان شديداً لم يطاق ) .

وحوار الكاتب أحوج الى الجمال والاختصار ، لأنه كالحديث العادي الذي يجري بين شخصين في الطريق او في المقهى ، فيه تطويل ممل لا يؤدي الى تطوير الحدث في المسرحيه بقدر ما هو حشو متكلف مفتعل ويجري هذا الحوار في الغالب مجرى الخطب الرنانة على طريقة يوسف وهبي في مسرحياته وأفلامه كما في هذا المقطع من مسرحية ( العائلة المنكوبة ) ، « سليم : اسمعوا ، لم يقف بي الغرور عند هذا الحد في هذا اليوم أخذت من أخي ثلاثة آلاف ربية أعطيتها للدائنين ثم استدنت مرة ثانية - يصرخ بتأثر وبكاء - آه ان ذنبي لعظيم احكموا علي بما تريدون واخولكم حق التصرف بحياتي فافعلوا ، هل تعلمون من هو السارق الذي دخل هذه الغرفة أتعرفه ؟ أتدرون من هو ؟ هو أنا ، هو انا اللص السارق ، هو أنا ، هو أنا - يبكي - » واسلوبه هذا يماشي طريقة تفكيره لأنه يجعل من نفسه مصلحا اجتماعياً في مسرحياته ، يعنى باصلاح العادات وتهذيب الاخلاق ، وتقريب مظاهر الحياة الحديثة من أذهان العامة ، إلا انه بهذا أفقد مسرحياته كثيراً من القيم الادبية والفنية . ولا يأتي الحوار عنده في كثير من الاحيان متفقا مع طبيعة الشخصية ، فنرى العم يحادث ابنة أخيه على هذا المنوال في مسرحية ( العائلة المنكوبة ) في العراق وفي أوائل الثلاثينات « عزيز - هل

أنت مسرورة بهذا الزواج :

نجيه : بدلال - كيف لا أسر ياعمي .

عزيز : وهل تحبين عبد الله .

نجية : نعم أحبه كزوجي بل وأكثر .

عزيز : بارك الله فيك ، اذن فليعانق كل منكما الآخر » .

وينوع الكاتب احياناً فى الحوار بين العامية والفصحى ، فيضع على لسان الجهال من الشخصيات لغة عامية ، كما فعل في مسرحية ( الاعتراف ) بينما تيكلم باقي شخصيات المسرحية اللغة الفصيحة .

« جاسمية : ولك منو المرمرة ؟

علوان : موعليچ داجحى انت رحمة نزلتي من السما .

جاسمية : تچذب ليش آني ما سمعتك تگول للبيك هاي مرمرة ، مومرة .

علوان : والله مو عليچ .

عبد الرزاق : هل عدتما الى النزاع ألا تتركان الخصام لحظة واحدة » .

وظهرت مسرحيات ( صفاء مصطفى ) فى أواخر الثلاثينات ، ومنها ( كاترين ) ١٩٣٨ وهي المسرحية الوحيدة التى ضمها كتاب ، و ( هذا بجرمكم ) التي مثلت لأول مرة في ( العمارة ) عام ١٩٣٨ ومثلت في بغداد عام ١٩٤٦ من قبل فرقة ( يحي فايق ) ، وتدور حول جشع الأطباء ، وعدم اهتمامهم بحياة الانسان ، و ( الوطن والبيت ) التي مثلت على مسرح قاعة الشعب في بغداد عـــام ١٩٤٤ . وهي تعالج مشكلة السكن وتعاون الملاك مع السلطات في استغلال المستأجرين ، ومسرحية ( عنتر للايجار ) التي مثلتها فرقة الاتحاد في

بغداد عام ١٩٤٥ ، وهي كوميديا تدور حول راع للجاموس أعرج يعتقد في نفسه الشجاعة والبأس ولكنه يخاف خوفاً شديداً من زوجته وفي هذه الشخصية شبه كبير من شخصية ( دون كيشوت ) ومسرحية ( عالم جديد ) التي مثلت على مسرح مدرسة الجعفرية عام ١٩٥١ ، وهي مسرحية شعبية تقع في فصل واحد .

وقد الف الكاتب الى جانب هذه المسرحيات مسرحيات أخرى فقد نصها هي : ( طالب من الجنوب ، موت العقاب ، بجنونة السر ، خدش بسيط ، ميلاد حب ) .

وتعيش مسرحيات ( صفاء مصطفى ) في جو مولودرامي مفتعل ، كالجو الذى عاشت فيه مسرحيات معاصريه . وهي تعتمد في احداثها على الصدفة والمبالغة أيضا ، فالاسرة التى تعيش بينها ( سنية ) بطلة المسرحية اسرة غريبة ، الاب كسول لا يقوم بأي عمل غير الاكل والصلاة وابنه شهاب ، شاب محتال يعيش على ما تمنحه امه من مال ، وغالباً ما يبدد هـذا المال في القمار ، والام هدها العمل فاصبحت شديدة قاسية سليطة اللسان يخافها الجميع لا تفارق الكلمات النابية شفتاها ، فلم تجد الابنة ( سنية ) بدا من العمل في مصنع لحياكة الملابس مع صديقتها ( شفيقة ) دون معرفـة أهلها بالامر . ولكن شفيقة تقتل بيد اخيها بسبب وشاية سار بها والد سنية ، فينكشف الامر ويندم القاتل والواشي حين لا ينفع الندم . ويبرز الهدف الأخلاقي في هذه المسرحية كما يبرز في غيرها من مسرحيات الكاتب لانه ساير عصره ، ورغبات رواد المسرح العراقي الذين كانوا من انصاف المتعلمين الذين يميلون الى الكلام الوعظى المباشر والمواقف السطحية

الحسية ، كما يميلون الى التهويل والمبالغة والافتعال .

وتعيش احداث مسرحية ( كاترين ) في جو رومانسي مفعم بانفاس الحب العنيف الجامح ، حيث تدور الاحداث في بيئتين زمانية ومكانية غامضتين ، والكاتب لا يبالي بكل ذلك ولا يابه لما جره على المسرحية هذا الاهمال في تخطيط البيئتين الزمانية والمكانية من انفراط عقد الحوادث وغموض الشخصيات وتقلبها في جو لا يمت الى هذا الحياة الطبيعية التي تحياها الا باوهى الاسباب . والحادثة الرئيسية في المسرحية هي حادثة الحب بين ( كاترين ) النموذج و ( حسن ) الرسام الذي يهيم بها حبا . ويكاد الحب يثمر لولا احام شخصية اخرى هي شخصية ( يحى ) المخرج والممثل المسرحي الذي يقنع كاترين بأن تشترك في تمثيل مسرحياته . وتتزوجه كاترين بعد زمالة قصيرة فى العمل ، ولكن القدر يعترضه فيضع في سبيله صديقه الشاعر ( خليل ) ، فيخنق يحى زوجته فوق خشبة المسرح أثناء تمثيل مسرحية عطيل ، لأنه يظن فيها الخيانة مع صديقه ثم ينتحر ، والمسرحية متأثرة بمسرحية ليوسف وهي تنتهي نفس النهاية ، مثلتها فرقته على المسرح في العراق أثناء زيارته في الثلاثينات . وقد كانت شخصية ( كاترين ) المحور الرئيسي الذي دارت حوله الاحداث والشخصيات الرجالية الثلاثة « حسن ، ويحى ، وخليل » . لا نجد فى المسرحية أثراً لغير هذه الشخصيات الاربع ، فلا شخصيات ثانوية اطلاقا . وشخصيات المسرحية هزيلة باهتة ، ضعيفة الكثافة أشبه بالاشباح منها بالشخصيات الانسانية . والمؤلف لا يعني بتصوير الصراع الذي يحتدم في داخلها . فكاترين مثلا نحب حسن ويبادلها حباً بحب . ولكنها تتزوج من يحيى الذي لا

تشعر نحوه بأية عاطفة . وما تلبث ان تغازل صديقه خليل ، وشخصيته خشبية كباقي شخصيات المسرحية تحركها يد المؤلف ، وهي لا تبدي حراكا ولا تحاول ان تستيقظ لتكشف عن حقيقتها الانسانية .

وتشيع الركاكة في اسلوب الكاتب ، ويضعف حتى يقارب الاساليب الصحفية ويسف الحوار عنده أحياناً حتى يصل الى مستوى الاحاديث العادية !

«يحيى: بجد - لست ادري ياخليل ، ماضر لو أن الله برأني امرأة .

خليل : وما خير ان اكونها يا يحيى !

يحيى : أما لو كنتها يا خليل .

خليل : اذا لغويتني ياحبيبي .

يحيى : ولكنت اليوم زوجي .

خليل : لكاترين - تصدقين ذلك ؟

كاترين : ما عرفته كاذباً في الاعلان من رغباته .

خليل : ويلي وأكون لك ضرة ؟

يحيى : ما أفتن ذلك ( ٨٢ ) » .

وتشيع الاخطاء اللغوية في مسرحيته أيضاً أن اصبري لحدا - اياك عنى بها ياكاترين - انك لتكذبين علي وتتمردين - لقــد كنت أحسبك أنصح دخله وكنت غلطان - واذا ما نبحنى الكلب - اذا نبحك الكلب - لقد كربتنى الطلمة الكاشرة ( ٨٣ ) .

---

( ٨٢ ) كاترين ص ١١٧ .

( ٨٣ ) كاترين ص ١٣٤ ، ١٣٣ ، ص ١٠٨ ، ص ٧٣ ، ص ٥٣ ، ص ٢٨ ، ص ٧ .

أما كتاب المسرحيات الاجتماعية الآخرون في العراق ، فلم يكتب أغلبهم غير مسرحية واحدة ، ثم ما لبثوا ان انصرفوا عن الكتابة بعد ان جربوا حظهم فيها ، ذلك الحظ الذي لم يواتهم دائماً لانصراف الفرق المسرحية فى العراق الى تمثيل المسرحيات المترجمة والمسرحيات الشعبية التى يكتبها كتاب يعملون في المسرح على الاغلب الاعم .

ويمكننا حصر هذه المسرحيات حسب تسلسلها الزمني كالآتي : ( ضحية العفاف ) لجميل رمزي القبطان عام ١٩٣٤ و ( جريمة المجتمع ) لمحمود لطفي عام ١٩٣٦ ، و ( طيش ) لشالوم درويش عام ١٩٣٦ و ( عذراء بريئة ) لمحمود لطفي الشويلي عام ١٩٣٦ ايضا . وظهرت في الاربعينات المسرحيات التالية : ( خاتمة موسيقار ) لعبد المجيد لطفي عام ١٩٤٥ ، و ( رسل الانسانية ) لعبد الملك نوري عام ١٩٤٦ ، ( الجاسوسة ) لمحمد طاهر توفيق عام ١٩٤٧ ، و ( ترانيم العباقرة ) لبروميثوس عام ١٩٤٨ ، وظهرت في الخمسينات المسرحيات التالية : ( سلاسل ) لناجي التكربتي عام ١٩٥٣ ، و ( رفقا بالعذارى ) لحامد السعودي عام ١٩٣٦ و ( انتقام ) لرشيد حامد الامام عام ١٩٥٦ ايضا و ( صراع مع الظلام ) لمحمد منير آل ياسين عام ١٩٥٧ ، و ( كفاح ) لمحمود الدوري عام ١٩٥٧ ، و ( مجموعة مسرحيات ) لسعدون العبيدي عام ١٩٥٧ ايضا ، كما ظهرت له مسرحية قصيرة أخرى عام ١٩٦٢ باسم ( جسمان ومظلة واحدة ) . وظهرت مسرحية ( الكراج الخامس ) لقاسم حول عام ١٩٥٩ . اما مسرحيات ادمون صبري فقد ظهرت على التوالى ( الهارب من المقهى ) عام ١٩٥٥ و ( الست حسيبة ) عام ١٩٥٩ ، و ( أديب من بغداد ) عام ١٩٦٢ و ( أيام

المطالة ) عام ١٩٥٧ .

وموضوع هذه المسرحيات متشابه لانها وليدة نفس الظروف ، فهي تتضمن نقداً لاذعا لبعض التقاليد السائدة في العراق فتعالج مساوىء الاسرة كالزواج ، والتفريق بين الاحبة بسبب عناد الآباء ، او ترديد الاشاعات التي تؤدي بحياة الابرياء مثل مسرحيات ( جميل رمزي ومحمود لطفي وادمون صبري وناجي التكريتي وحامد السعودي ومحمد منير آل ياسين ) وتتضمن كذلك نقدا للمفاسد التي تسللت الى العراق مع ما تسلل من قشور الحضارة الغربية ، كالدعارة وتبديد المال في المجون والميسر والخمور مثل مسرحيات ( عبد الملك نوري ، ومحمد طاهر توفيق ورشيد الامام ) ، ذلك لان الظروف التاريخية التي دفعت الى اتجاه الادب نحو النقد الاجتماعي لا تزال قائمة بل لعلها اشتدت بعد الحرب العالمية الثانية نتيجة للاصطدام السياسي الذي اشتعل على نحو عنيف بين الشعب ومستعمريه فضلا عن الصدام الذى كان ولا زال مستمراً بين الحضارة الغربية والحضارة الشرقية المتوارثة .

هذا بالاضافة الى تأثر هؤلاء الكتاب بالمسرحيات المصرية التي قدمتها الفرق المصرية التي زارت العراق مثل فرقة جورج أبيض وفرقة يوسف وهبي وفرقة عزيز عيـــد وغيرها ، وتأثرهم بالرواد من كتاب المسرحية الاجتماعية مثل سليم بطي ونديم اطرقچي وصفاء مصطفى .

وقد كشف هؤلاء الكتاب في مسرحياتهم عن أمراض مجتمعهم ، وبينوا العلاج الذي يفترضونه له ، وهم في سبيل هـــذا الالتزام الاخلاقي يضحون بالمثل الفنية ، ولا يلقون بالاً لشروط كتابة المسرحية

لأن قصدهم من كتاباتهم تصوير الفساد . وقد التزمت هذه المسرحيات جانب الشر والاسفاف في الانسان ، ومن هذا مثلا ما نراه في مسرحية الجاسوسة من قيام ( ماري ) باستغلال يوسف الذي يحبها حتى تقوده الى الدمار ، وسلب ( سليم ) ثروة الارملة ( سعاد ) بعد ان يتزوجها وكان قد قتل زوجها الذي عمل في خدمته بعد اكتشافه سرقة سليم في مسرحية ( انتقام ) ، وطلاق ( أدهم )من زوجته الوفية ليتزوج من ( سلوان ) الفتاة الغنية العابثة ، وتحريض الزوجة الغيور أخاها لقتل أخته بعد ان ترددت اشاعة مختلقة تمس شرف هذه الاخت المحبوبة ( زهراء ) فى مسرحيتي ( عذراء بريئة ) و ( ضحية العفاف ) اللتين دارتا حول حدث متشابه .

ولم تعالج هذه المسرحيات المشكلات الاجتماعية بعمق وتمعن ، بل عالجتها بصورة سطحية عابرة . ولذا كان من العسير على مؤلفيها اقناع المشاهد او القارىء بأن موت ابطالهم جاء نتيجة حتمية لاسباب كونية لا عرضية . فجاءت هذه المآسي مفتقرة الى الجودة الفنية لانهم يعرضون هذه النظم الاجتماعية الفاسدة التى تصرع البطل ليستحثوا المشاهد على اصلاحها وتغييرها . وما دمنا نشعر ان من الممكن تغيير تلك الاسباب زال العنصر الكوني من المأساة وصارت ضعيفة الحبكة .

وغالبا ما تأتي الخاتمة عند هؤلاء المؤلفين بالموت عقاباً للبطل الاثيم ، فيموت سالم الاقطاعي القاتل في ( سلاسل ) ، ويقتل سليم القاتل اللص في ( انتقام ) ويقتل الاخوة زوجاتهم ثم ينتحرون بعد قتل اختهم البريئة بسبب وشاية زوجاتهم في مسرحيتى ( ضحية العفاف ) و ( عذراء بريئة ) ، على سبيل المثال .

وقد تأتي الخاتمة نتيجة لما سبق من حياة ، وهي راحة بعد قلق بالنسبة للشخصيات ، جعلوها الراحة الابدية لابطالهم ، فتقتل ( زهراء ) على يد اخوتها ظلما وعدوانا بسبب اشاعة مغرضة في مسرحيتي ( ضحية العفاف ) و ( عذراء بريئة ) ويموت ( يوسف ) بعد ان يذل ويهان في ( الجاسوسة ) ، وينتحر الاب بعد ان يبدد ثروته ويشقى اولاده بسبب سوء تصرفه في مسرحية ( رفقا بالعذارى ) .

وقد ينهي بعض هؤلاء الكتاب مسرحياتهم نهاية بهيجة اما باتمام الزواج بين العاشقين كما في ( الست حسيبة ) ، او جمع الشمل كما في مسرحيتي ( خاتمة موسيقار ) و ( سلاسل ) او بتحقيق الآمال وانبساط العيش كما في مسرحيتي ( صراع مع الظلام ) و ( كفاح ) وجاءت هذه النهايات السعيدة مثل سابقتها القاتمة لغرض أخلاقي تعليمي . لان الهدف التعليمي واضح في احداث هذه المسرحيات كل الوضوح وكأنه الهدف الرئيسي من كتابة المسرحية كما يوضحه ـ على سبيل المثال ـ هذا المقطع الذي يدور الحوار فيه بين اقطاعي متجدد والمعلم الذي يعمل على تعمير القرية التى يدرس فيها . . .

« عبيد : لا شك الفخر سيتملكه حين يرى مسرحنا الشعبي ودار السينما .

خالد : لا تنسى مشروع الدور الصحية التى تم الى الآن بناء مائة دار منها ووزعت على الفلاحين حسب تسلسل طلباتهم وبأسعار زهيدة رغم انها مزودة بالكهرباء والماء المعقم .

عبيد : كما ان مشاريع مكافحة الامية التى ستقوم بتحقيقها في القرى المجاورة بعد حصولنا على موافقة وزارة المعارف ستكون

بامس الحاجة الى شاب مثقف كالدكتور سعيد .

خالد : حقق الله الآمال .

عبيد : لقد أثلج صدري ما سمعته من ان خبراء التربية الاساسية والخدمة الاجتماعية اعتبروا قريتنا مركزاً اجتماعيا يصح ان يتخذ قدوة للمراكز الاخرى ( ٨٤ ) .

فطغى الاتجاه الوعظي على مسرحياتهم طغيانا عظيما ، وجاءت اكثر المواقف التمثيلية عبارة عن مقالات وعظية ، او خطب اجتماعية ، تقطع سياق هـــذه المسرحيات وتزيد أجزاءها انحلالاً وتفككاً . .

« بجدي : يجب ان تبدي رأيك فى زواجك يجب ان تكون لك حريـة في اختيار شريكك . . . انها افكار الوقت الحاضر الصحيحة فافكاري يا أبي التى اطلقت عليها الافكار الصبيانية لا تقبل من أب ، ان يعرقل خطوبة ابنته من رجل مقبول طالما وافقت هي نفسها عليه كما لا تقبل هذه الافكار من ذلك الاب الذي يزوجها من شخص آخر وضيع لا الفتاة ولا اهلها يعرفون عنه شيئاً ولا عن اخلاقه ووضعه وعمله ( ٨٥ ) وغير هذا النص كثير .

وتشيع الحبكة الرومانسية في أكثر هذه المسرحيات ، فالبطل وحبيبته عليهما ان يصارعا حدوث القدر وضرباته المفاجئة القاصمة . وتحكم الآباء اوالاقارب اوظروف البيئة الاجتماعية ومواصفاتها الاخلاقية . وقد بالغ المؤلفون في عرض هذه الوقائع ، وعمدوا الى الحوادث الميلودرامية المفتعلة ، واستعانوا بالمفاجآت الغريبة ، والاختفاء والظهور المفاجئين ،

---

( ٨٤ ) محمد منير آل ياسين ( صراع مع الظلام ) ص ٦٣ ـ ٦٤ .

( ٨٥ ) حامد السعودي ( رفقا بالعذارى ) ص ٥١ .

حيث يختفي ( سعد ) بعد ان يخطفه الغجر ثم يعود الى اهله فجأة ليتسبب في شقائهم (٨٦) . واستعانوا كذلك بالتسميم حيث تضع ( الحجية ) السم ( لسعاد ) وتتسبب في موتها (٨٧) . واستعانوا ايضاً بحوادث الاغماء المتكررة ، حتى يوفروا للمسرحية عناصر التأثير الشعبية التي تهز النفوس هزاً عنيفاً .

وتلعب الصدفة دوراً هاماً في تسيير الحوادث ، لتشع في هذه المسرحيات جوا ميلودرامياً ، يختفي معه منطق الحوادث والحياة ، وتنفصم روابط السببية لتمهد السبيل امام المفاجآت المستنكرة والوقائع الرهيبة المؤثرة التي تجافي الواقع بجافاة تامة . وتتنكر لطبيعة الحياة الانسانية أشد التنكر . من ذلك مثلا ان ( خماس ) يعرف مصادفة بأن ( يحيى ) قاتل اخيه ، ويمنع ابنه ( فاروق ) من الزواج ( بسلوى ) ابنة يحيى (٨٨) ويكتشف الاخوة فجأة ان اختهم ( زهراء ) بريئة بعد ان يقتلوها فينتحرون (٨٩) .

ومع كل هذا الابتعاد عن الواقع يلذ هؤلاء الكتاب ان يؤكدوا واقعية مسرحياتهم وانها حدثت فعلا او انهم انتزعوها من الحياة (لاتظن ان بين يديك رواية اخترعها الخيال وابتدعها الوهم وانما انت تقرأ قصة وقعت حوادثها على ضفاف الفرات الاوسط قبيل انفجار براكين الثورة العراقية ، ثم سفى عليها الدهر غبار النسيان فصاوت

---

(٨٦) المصدر السابق .

(٨٧) انظر مسرحية انتقام .

(٨٨) انظر مسرحية محكوم بالاعدام .

(٨٩) انظر مسرحيتي عذراء بريئة وضحية العفاف .

تلك المأساة في عداد المهملات ، وقد ساقني الى تسطير فصولها كثرة حوادث الفتك بالنساء في هذه الايام بتهمة خيانة امانة العفاف وانهماك كثير من ذو العقول البسيطة من الرجال بهذه البدعة الجديـــدة في الاجماع (٩٠) .

ولا تقتصر هذه المسرحيات على فعل واحد او حدث واحد في الغالب بل تتنوع فيها الاحداث ، ويضيف المؤلفون لها احداثا ثانوية ومناظر جانبية ، واستطرادات لاتتصل اتصالا مباشراً بالفعل الاصلي . ولا ترتبط حوادث هذه الحبكات الجانبية بروابط وثيقة من السببية والتسلسل المنطقي . ولا تحصل النتائج فيها بعد ان تمر في اطوارها المعقولة من قيام الاسباب وتهيؤ الوسائل ، بل تخضع جميعها لسلطان الصدفة الغاشمة التي يفرضها المؤلف على الحوادث لتجري وفق هوه - كما سبق ذكره . فالفصل الرابع من مسرحية ( سلاسل ) - على سبيل المثال لا لزوم له ، ولا يتصل بأصل الحدث بل هو يدور في محكمة وفي جو مليء بالافتعال حيث يظهر ( سعيد ) فجأة مطالباً بحقوقه بعد ان قتله ( سالم ) الاقطاعي ، وكذلك الفصل الاخير في مسرحية (خاتمة موسيقار ) حيث تمت الخاتمة مع ختام الفصل الثالث ، ولكن المؤلف ارادن يتوصل الى هدفه التعليمي فأعاد الزوج الجاني الى زوجته المخلصة التي طلقها ليتزوج فتاة عابثة ، وأظهر الزوج بمظهر الرجل الفاشل الخاسر بينما اظهر الزوجة بمظر الملاك الرحيم الذي يطلب الرحمة للمسيئين اليه .

وبهذا السبب يرتبك التنسيق الفني الخارجي لهذه المسرحيات ويتعثر

---

(٩٠) جميل رمزي ( ضحية العفاف ) ص٤

فينتقل المؤلف بين المشاهد والفصول دون تمهيد لذلك بما تفرضه دواعي التطور الزمني والانتقال المكاني .

فمؤلف ( السلاسل ) مثلا يجمع بين الغريمين ( سالم وسعيد ) ، ويدفع سالم الى قتل سعيد دون سبب معقول ، ليتخلص منه اذ لم يعد له مكان في احداث المسرحية ، ثم يحشره المؤلف في الفصل الاخير من المسرحية بطريقة فجائية خالية من المنطق والمعقولية .

ولا تكاد صور شخصيات هؤلاء الكتاب تبين او تتحدد ابعادها . فقد استحالت الى مجرد نماذج لانماط من السلوك وضروب التصرف التي اراد المؤلف ان ينقدها او يظهر مساوءها واخطارها على المجتمع . (فسليم) (٩١) نموذج للرجل الذي فقد القيم الاخلاقيـــة و ( سالم ) (٩٢) نموذج للاقطاعي اللئيم الذي لا يتوانى عن القتـل في سبيـل تحقيق اهدافه ، ( وماري ) (٩٣) نموذج للاجنبية الشريرة التي لا ترى في العراقيين غير اداة لتحقيق اهدافها عن طريق استغلالهم وسحق كرامتهم

وجميع هذه الشخصيات اشباح هزيلة متهافتـة مطموسة المـلامح تائهة السمات وهي بسيطة قليلة التعقيد ضحلة ضعيفة التركيز . ولايعنى المؤلف من هؤلاء بتصوير الصراع الذي يحتدم في داخل الشخصية .

وتصرفات هذه الشخصيات واستجاباتها مصطنعة متكلفة لاتتفق مع منطق الحياة الانسانية ، وهي مسبوقة برغبة المؤلف وارادته ، لاتنفعل بالحوادث انفعالا طبيعياً ، ولا تؤثر في انبثاق هذه الحوادث وتطورها

---

(٩١) انظر مسرحية ( انتقام )

(٩٢) انظر مسرحية ( سلاسل )

(٩٣) انظر مسرحية الجاسوسة .

الا تأثيرا واهياً . فبعد ان كان ( يحيى مصطفى ) يفخر بعمله في مسرحية ( محكوم بالاعدام ) ، ويباهي بأنه يشنق المجرمين ، نجده فجأة وبدون مبرر يخجل من عمله ويفكر في تركه ويندد به . ونجد الزوجة في مسرحية ( كفاح ) تعمل وتجمع المال دون علم زوجها وكأنه غريب عنها ، بينما تقدم له في آخر المسرحية ما جمعته من مال . اما عملها فلم يكن غير سلب الناس اموالهم كما في افلام العصابات الامريكية تماما . وتتغير شخصية ( سميرة ) في مسرحية ( صراع مع الظلام ) تغيرا سريعاً فتنقلب الى فتاة متواضعة نافعة للمجتمع دون سبب معقول بعد ان كانت فتاة مغرورة عابثة . وهذه الشخصيات دمى خشبية تحركها يد المؤلف وهي لا تبدي حراكا ولاتحاول ان تعترض او تثور لتكتشف عن حقيقتها الانسانية . فسلوى في مسرحية ( سلاسل ) تسير نحو قدرها المحتوم دون اية مقاومة ، وتتزوج من سالم الذي تكرهه اشد الكره رغم قتله حبيبها وابن عمها سعيد . وعبد العزيز في مسرحية ( اديب من بغداد ) يتوسل الى ابن اخته سمير ان يعود الى الدار لان زوجته الصغيرة مجنونة بحبه - وقد استعان هؤلاء الكتاب ببعض الشخصيات الثابتة التي لجأ اليه الكتاب المسرحيون الشعبيون في مختلف اطوار الادب المسرحي ، كشخصية الزوج الذي يخضع لسيطرة زوجه خضوعاً تاماً كما في مسرحية ( كفاح ) ، والزوجة التي تكره حماتها اخت زوجها كما في مسرحيتي ( عذراء بريئة ) ، ( ضحية العفاف ) او العجوز الماكرة التي تحيك المؤامرات وتوقع بالفتيات البريئات كالحجية في مسرحية ( انتقام ) . صحيح ان الشخصية المسرحيه من خلق المؤلف يستطيع ان ينسب اليها مايشاء من سلوك وعواطف وافكار

ولكن المؤلف مع ذلك ملزم بأن يبرر هذا السلوك وتلك العواطف والافكار بما يخلقه من مواقف وازمات تدفع بالشخصية المسرحية لا ان تجيىء من حرية مبدعها نفسه ، بل تنبعث من استجاباتها لمواقف ومشكلات تواجهها فتضطرها الى ان تعدل من سلوكها او قناعتها المذهبية (٩٤) .

ويعتمد هؤلاء الكتاب في الغالب على شخصية محورية يدور حولها الصراع ، تتباين وتتناقض في خيرها وشرها ، ليتولد الصراع الذي تنهض به المسرحية ، مثل شخصية ( زهراء )(٩٥) التى تظل مفعمة بالخير والطيبة من بداية المسرحية الى ان تموت على ايد شريرة ، وهي مستسلمة لقدرها ، بعكس ( ماري ) (٩٦) التي تسدر فى شرورها حتى نهايه المسرحيه ، وكذلك ( سليم ) الذي يقتل ويسرق ويتعاطى المنكر حتى ينتهي نهاية مؤلمة على يد ابنته (٩٧) .

واسلوب هؤلاء الكتاب في عرض الحوادث ، وتقديم الشخصيات ، فاتر في اشد المواقف استدعاءا للحرارة والتوهج ، ودعامتهم عبارات السجع الثقيل احيانا المليء بالتضمين « خطاب : تعال يامطشر نقتسم الهموم تعال » (٩٨) . كما يزخر حوار شخصياتهم بالشعر في احيان اخرى (٩٩) ، ويطول ويمل دون تطوير للحدث او للشخصية ، فلو

---

(٩٤) د . عبد القادر القط « في الادب العصرالمصري »ص٧٢

(٩٥) انظر مسرحيتى ( عذراء بريئة ) و ( ضحية العفاف )

(٩٦) انظر مسرحية ( الجاسوسة )

(٩٧) انظر مسرحية ( انتقام )

(٩٨) ( ضحية العفاف ) ص ٣٥ ، ٥٥

(٩٩) انظر مسرحية ( جريمة المجتمع ) .

حذف من المسرحية لم يؤثر في تطورها شيئاً ولنأخذ هذا الحوار بين حبيبين - على سبيل المثال - لنلمس مقدار التفاهة والركة فيه ، وفي غيره من مسرحيات هؤلاء الكتاب «سلوى : سعيد الآن يجب ان اصارحك ان هذا اللعين قد خطبني من مدة غير قليلة ، وقد وافق أهلي وانكروك لفقرك اما انا فتنكرت له وثرت في وجهه ثورات ليس لها مثيل خوفاً من ان تتأثر وتنزعج ولاسيما والامتحانات على الابواب. :

سعيد : تحيا الصداقة الصادقة ويحيا الاخلاص الدائم .

سلوى : يحيا الحب اجل قل يحيا الحب - ياوحيدي

سعيد : يحيا الحب يحيا الحب - سكون ونشوة ونظرات متبادلة -»(١٠٠)

وتمتلىء اساليب هذه المسرحيات بالاضافة الى الركة والضعف بالاخطاء اللغوية فهي شائعة في جميع مسرحيات هؤلاء الكتاب « فاهل القتيلة سيكافئوك حققوا عن هويته تجدوه من المجرمين - اذن تهاجت مع السيد وديع - التى تتوخيها (١٠١) وستساعدني على الدخول بدار المعلمات - اشعر بضيق في الارض والهواء غدا فاسداً (١٠٢) ، ولاتكاد تخلو صفحة واحدة من اخطاء املائية او لغوية في مسرحية ( انتقام).

وقد يضعف الحوار عند هؤلاء الكتاب فيصبح نوعاً من الشروح يعرض فيها المؤلف اراءه على لسان الشخصيات :

« المدير : حقيقة الطلاق سبب الجرائم يتزوج شاب فتاة لا يعرفها فلا تمضي مدة الا وتنافرا وتباغضا وتعاركا والنتيجة الفراق المحكم

(١٠٠) ( سلاسل ) ص٤١

(١٠١) الجاسوسة ص ٢٩ ، ٢٨ ، ١٨ ، ١٠

(١٠٢) ( السلاسل ) ص ٩ ، ٤٣ .

واين تقضي البنت وقتهـا بعد الاهمال ، الفساد طبعاً ، وكيف طلقها .

حمدان : بعد ان شاخ زوجها وتزوج عليها اثنين فصارت ثالثتهم فكان الخصام والعراك شأنهم وعبثاً حاولنا اصلاحهم ، علاوة على ان محصول ازوجهم اليومي لا يسد رمقهم .

المدير : قاتل الله البلهاء والجاهلين انهم رغم فقرهم يعد دون ازواجهم ويستخدموهن في امور الخدمة وزيادة الدخل والاغنياء يوفرون لعوائلهم اسباب الراحة والترف فانحل النظام العائلي من كلا الطبقتين وضاع جزء كبير من الجهد لأن في الصغائر والسخافات » (١٠٣) . وكذلك : « سمير : كنت ارجو لك السعادة واظنك سعيداً ولكن الواقع هو ما ذكرت اذ ليست السعادة بدرجة المال والمظاهر التافهة ان كلما حولي يشعرني بملل عظيم . وضجر هائل فلا أجد مندوحه من انتظار رهبة الموت لأنسى آلاماً ماضية عميقة . . . . . انها ساقتني الى ان افعل كل عمل جنوني من اجل شهوتها لحب الظهور ، شتان بين زوجي الاول وام اطفالي وبين هذه التي غمرتني خلال عشر سنوات بهذه الابهة المصطنعة وعرفتني بهؤلاء القوم المتعالين (١٠٤) ». وقد ينقلب الحوار احياناً الى رسائل طويلة (١٠٥) وخطب رنانة (١٠٦) . وقد لا يتفق الحوار مع طبيعة

---

(١٠٣) جريمة المجتمع ص٤٣

(١٠٤) خاتمة موسيقار :ص٤٣ ـ ٤٤

(١٠٥) انظر السلاسل ١٣ ـ ١٤ .

(١٠٦)انظرالسلاسل ص٧٢ ، ٧٥ الكراج الخامس ص ٤٨ ـ٤٩ ( صراع ـ

المتكلم وشخصيته في هذه المسرحيات ، ويبدو انه حديث شخصية اخرى حشرت فجأة في الموقف ، فنرى الزوجة المحترمة تقول لأهلها وامام زوجها الرفيع الشأن « ظلمتموني وزوجتموني برجل حمار جاهل ظالم (١٠٧) ، وتصيح ( سلوى ) الفتاة الصغيرة الريفية امام والدها والرجال الاغراب الذين جاءوا لخطبتها « ابن عمى سعيد ، حبيبي سعيد (١٠٨) » ، وتقول ( فتحية ) لسمير امام زوجها واهلها «احببتك وتعلقت بك انت تغيرت فلم تفرح حتى بعودتي الى البيت انت كل شيء عندي ، ان ذهبت سوء الحال اكثر من ذي قبل انك اولعت فتيلة من حيث لا تدرى (١٠٩) « ويقول ( عبد العزيز ) لابن اخته ( سمير ) طالباً منه ان يعود الى الدار لان زوجة الخال لاتستطيع العيش بدون سمير فحبها شديد له « بعد خروجك من البيت ساءت حالة خيرية الصحية ، صارت تستشعر الانقباض والهم والوحدة والسأم وقد ظهرت عليها اعراض مؤسفة فصارت تصرخ وتعربد وتكسر الصحون وتنتف شعرها وتوجه لي الشتائم وتندب (١١٠) حظها لأنها تزوجتني اقول تستطيع ان تعينني وذلك بأن تعود الى البيت لانها تستأنس بصحبتك » وهذه الشخصيات كلها عراقية صميمة عاشت وترعرعت

---

ـ مع الظلام ) ص٥٥ ، ٦٢ ، ٦٤ ، ٧٠ ـ ٧١ (مجموعة مسرحيات ص ١٠٢)

(١٠٧) رفقا بالعذاري : ص٧٧

(١٠٨) السلاسل ص ٢٢ .

(١٠٩) اديب من بغداد ص ٥٥ ـ ٥٧

(١١٠) المصدر السابق ص ٦٦ ـ ٦٧

وسط التقاليد المتزمته الشديدة .

وقد يسف اسلوب الحوار كثيراً فتختلط بالعامية في حديث للشخصية الواحدة وفي الموقف الواحد ، فتتحدث ( سعاد ) على سبيل المثال وهي امراة غنية ومثقفة كما صورتها المسرحية قائلة « ماذا جنيت يارب ؟ وماذا اقترفت من ذنب ؟ فجعتني بزوجي ويتمت طفلتي حرمتني يا إلهى السعادة الزوجية وحرمت طفلتى من عطف الاب ... عمه اتفضل هياتي . استريحي اهنا على القنفه (١١١)

ومن بين الموضوعات المتكررة في المسرحيات الاجتماعية موضوع الحب العنيف للوطن ، وتحرير الاقطار العربية الواقعة تحت السيطرة الأجنبية ، ونستطيع ان نقسم هذه المسرحيات من حيث الموضوع الى ثلاث مجموعات ، المجموعة الاولى تدور حول نكبة فلسطين والعمل على ارجاع الوطن السليب كما في المسرحيات التالية : ( لبيك يا فلسطين ) ١٩٦٤ لعبد الله زكي ، ( عائدون ) ١٩٦٠ لعبد القادر الكبيسي ) و ( الخطر الاكبر ) ١٩٥٠ ، كامل ابراهم الجبورى و ( اخوين من اللاجئين ) ، مرزه حمزه شبر على ، و ( ماساة فلسطين ، ١٩٥٢ لحسين احمد الاسدي ، و ، رحلة جديدة ، ١٩٦٦ لنور الدين فارس و ( فلسطين المجاهدة ) ١٩٤٩ لابن الشراة ، و ( نداء الفجر العربي ) لعبد الباقى السعدي .

وتدور المجموعة الثانية حول حرب التحرير الجزائية ، وتضم المسرحيات التالية : ( استقلال الجزائر ) ١٩٥٩ لعبد الله الدليمي ،

---

(١١١) ( الست حسيبه ) ص٤١ . انظر مسرحية ( انتقام ) ص٧ ـ ٨ ١٠ ، ١١ ، ١٢ ، ١٣ ، ١٤ ، ١٧ ، ١٨ ، ٢٥ ، ٢٨ ، ٤٠

و ( الى الجزائر ) ١٩٦٠ لعبد الله زكي ، و ( المقاتلون ) ١٩٦٠ لجيان و ( كهف التحرير ) ١٩٦٠ لصلاح الدين الناهي ، و ( طريق آخر ) ١٩٦٦ لنور الدين فارس ، و ( لتحيا الجزائر ) لمحمد ناصر الساعاتي .

والمجموعة الثالثة تدور حول المشكلات السياسية في العراق وتضم المسرحيات التالية : ( صقر هاشم ) ١٩٣٩ ، و ( الامل الباسم ) لعبد الباقي السعدي و ( غرام فارس ) ١٩٣٩ لمحمد طاهر توفيق ، ومسرحيتي ( بيت الزوجية ) ١٩٦٠ ، ( الشيء ) ١٩٦٦ لشاكر خصباك . وهناك مسرحية لنور الدين فارس تدور حول معركة المصير في أوغندا باسم ( انتظار ) ١٩٦٧ . ومسرحية قصيرة عن حرب التحرير في الجنوب المحتل بأسم ( صرخة الحق ) لعباس السيد علي ، ومسرحية قصيرة أخرى عن سوريا باسم ( يوم الجلاء عن سورية ) ١٩٤٦ لعبد الجبار شوكت . وهذه المسرحيات لا تختلف من حيث البناء عن المسرحيات السابقة ، فالمصادفة تلعب دوراً هاماً فى تسيير الحوادث ، وتشيع وقائع الهرب والتخفي والمطاردات والمعارك والقتل في هذه المسرحيات جواً ميلودراميا رومانسيا ، يختفي معه منطق الحوادث والحياة ، وتنفصم روابط السببية لتمهد السبيل امام ظهور المفاجآت والوقائع الرهيبة المؤثرة التي تجافي الواقع بجافات تامة وتتنكر لطبيعة الحياة الانسانية أشد التنكر . فيؤسر عــدد قليل من الشبان في مسرحية ( عائدون ) فرقة اسرائيلية كاملة في معركة أشبه بمعارك الاطفال منها بمعركة المصير ، كما يستولي عدد قليل جداً من الثوار الجزائريين على معسكر كبير للفرنسيين في الجزائر في الوقت الذي ينفذ فيه حكم الاعدام على بطلة المسرحية في مسرحية ( استقلال الجزائر ) . وهدف هؤلاء الكتاب ان

ينفذوا من خلال هـذه الحوادث الى المواعظ والخطب السياسية ، وليندوا بوحشية المستعمرين وانانيتهم وقتلهم الابرياء .. وقد تكون هذه الخطب على لسان أعداء العرب ، فنجد ( راشيل ) الفتاة الصهيونية تدافع عن العرب فتقول في اجتماع صهيوني كبير يضم شخصيات حقيقية مثل ( روتشلد ووايزمان ) وغيرهم من زعماء الحركة الصهيونية ( ولكنني ارى ان خير الوسائل هو الاندماج وطنياً ، كل في الشعب الذى هو فيه كما بدا يفعل عقلاء الصائبة والارمن وغيرهم اما ان نعالج الاضطهاد بالتكتلات الاستفزازية فذلك كمن يريد ان يطفىء النار بغاز الاوكسجين )(١١٢) ومن الفرنسيين من يشيد بالعرب وينتقص من قيمة فرنسا ، في الوقت الذى ينفذ فيه أوامر قادته بقتل العرب الجزائريين ( ان لديهم ايماناً عامراً . . . لم يكن القصف الجوي المهلك ولا المدافع الرشاشة ولا المدافع الجبلية ولا القذائف الصاروخية لتحد من غضب هؤلاء الجزائريين ولا لتكبح من جماح هؤلاء العرب المردة المكافحين ، لقد شاهدنا النساء وهن يقاتلن ببسالة ومهارة مع الرجال جنباً الى جنب غير هيابات ولا متراجعات ) ( ١١٣ ) .

ومن الكتاب من يجعل المسرحية وسيلة لعرض افكاره وآرائه ، كما فعل الجبوري في مسرحية ( الخطر الاكبر ) التي سخر فيها جميع الشخصيات لمهاجمة الشيوعية ، وربطها بالحركة الصهيونية وجعلها واجهة لعرض افكاره القومية ، كما يبين لنا اهداءه المسرحية ( الى ارواح الشهداء الذين قضوا في سبيل الذود عن حياض هذا

( ١١٢ ) حسن أحمد : مأساة فلسطين ص ٣١ .

( ١١٣ ) عبد اللطيف الدليشي ـ استقلال الجزائر ص ٢٣ .

الوطن وكرمة الأمة العربية والغيرة الاسلامية ومقاومة العدوان اليهودي الى المخلصين والقومين من ابناء هذه الامة الكريمة . الى كل عربي ومسلم (١١١) . وقد ضحى الكاتب بفنية المسرحية من اجل تحقيق اهدافه فجعلها في تسعة فصول وغلب الاسلوب السردى الروائي على البناء المسرحى في الفصول الثلاثة الأخيرة من المسرحية - وهذا ما فعله حسن أحمد الأسدى في مسرحية ( مأساة فلسطين ) فكانت أقرب الى الأبحاث التاريخي منها الى المسرحية الفنية .

وقد اتخذ البعض مسرحياتهم وسيلة دعائية يحققون فيها اهدافهم السياسية أو اهدافهم الخاصة . فكال ( موزه حمزة شير على ) في مسرحيته ( مأساة أخوين من اللاجئين ) المديح العائلة الهاشمية فيقول على لسان ( السائق ) بطل المسرحية ( رعى الله سيدنا سمو الوطن المعظم كان موقف حكومته الجليلة مشرفاً تجاه الهدنة الثانية ) ويقول المؤلف على لسان بطل المسرحية الآخر ( علي عطية ) حقاً ان سيدنا الامير عبد الله المعظم برهن في كل مناسبة على عزمه الاكيد في انقاذ فلسطين وهذه مملكته ترعى اللاجئين العرب رعاية أخ لاخيه . فيرد عليه السائق قائلا : زرت بعض اللاجئين فاشهد أنها أحسن بكثير من القصور نظافة واثاثاً وطعاماً وشرابا أما العناية الصحية فحدث عنها ولا حرج (١١٢)

وسخر عبد الله زكي مسرحيته ( الى الجزائر ) لتوضيح موقف عبد الكريم قاسم من معركة الجزائر على يديه . كما جعل كامل ابراهيم الجبوري من مسرحيته ( الخطر الاكبر ) واجهة دعائية للقومين العرب

---

( ١١١ ) كامل ابراهيم الجبوري - الخطر الاكبر ص١ .

( ١١٢ ) مرزة حمزة شير علي ( مأساة اخوين من اللاجئين ) ص ٣٦ .

واورد كل ذلك بأسلوب خطابي نعيد عن دقة الحوار المسرحي وخفته ( أيها المواطنون الكرام : عاملوا القوميين والوطنيين . . . . احذر ايها الشعب الكريم من الدعاية الصهيونية اليهودية (١١٣) . . . يا ابناء فلسطين يا أولاد يعرب لا سيطرة الا بالقوة ولا تقـدم الا بالشجاعة أجيبوا نداء الوطن ايها الموطنون وقدموا انفسكم قربانا له . اولادي اتذكرون مافعله القائد العظيم خلاح الدين في الحروب الصليبية وخالد بن الوليد وعمروا بن العاص وغيرهم من قواد العرب الفاتحين . . . اخواني الاعزاء يا ابطال فلسطين انكم انتم أحفاد أولئك الغزاة الفاتحين (١١٤) .

كما نقل لنا الجبوري في مسرحيه ( الخطر الاكبر ) خطبه لحاخام يهودى استغرقت سبع صفحات . وقدم لنا حسن أحمـد في مسرحية ( مأساة فلسطين ) جلسة كاملة لمجلس العموم البريطاني نوقشت فيها قضية فلسطين ونقلها الكاتب كما وردت في كتب التاريخ . ومن الكتاب من جعل الشخصيات الاجنبية تتغنى بسعر عربى فصيح مثل ( راشيل ) فى مسرحية ( مأساة فلسطين ) . ومنهم من اكثر من ترديد الشعارات السياسية مثل ( يسقط الاستعمار ) الفرنسي البغيض ، يسقط الفرنسيو الجلادون ، تحيا الجزائر حر مستقلة . تسقط فرنسا » (١١٥) .

وليتهم عبروا عن مشاعر تتصل بمواجهة الواقع المنتظر والاحداث المقبلة كي يدعونا نتخيل الاحداث المتوقعة في ضراوتها من خلال

( ١١٣ ) كامل الجبوري ( الخطر الاكبر ) ص ٨٨ .

( ١١٤ ) عبد الله زكي ( لبيك يافلسطين ) ص ٢٦ .

( ١١٥ ) عبد اللطيف الدليش ( استقلال الجزائر ) ص ٧٠ .

باطن الشخصيات ، ولكنهم حين يعبرون عن هذه المشاعر يستدبرون الاحداث فيراها الاشخاص من جانبها الذي وقع ، وبذلك يقف الحدث تماماً ليستخلص المشاعر او العبرة مما تم وقوعه من قبل في صورة رثاء وخطب وصيحات لا يغوص بها اصحابها في صميم الفواجع بل يعممون مشاعرهم السطحية في صرخات دامية تنحى باللائمة على العصر او القدر نفسه ، بل تشف عن اليأس أحياناً وفيها يفقد الحوار الدرامي كل وظيفة له ، بل ينعدم فيها الحوار لانها شبه مناحة عامة جوهرها الهرب من مواجهة الواقع بما يستحقه في مثل هذه الحالات من صرامة وحزم .

فلا عجب ان تأتي أحداث هذه المسرحيات مفككة متكلفة ، لا ترتبط الى الاحتمال بسبب ، حتى تبرز العظمة او الخطبة او الهدف السياسي فاقع اللون صارخ المغزى ، وهكذا خلت هذه المسرحيات من التنسيق الفني فجاء البناء متداعياً هزيلاً ، ينم عن جهل المؤلفين بشروط العمل المسرحي فهم يستخدمون الخطب الطويلة والرسائل والشعارات والحوار التافه الذي لا قيمة له بالنسبة للحدث دون ان ينميه او يطوره ، ومنهم من غلب صفة السردية الروائية على فنية البناء المسرحي.

أما السخصيات جميعاً فتتسم بميسم البطولة والقوة والشجاعة والشرف ، وهي لا تنسى تأثرها بسهولة شأن شخصيات المسرحيات الرومانسية ، بل تكاد تضحى بكل شيء في سبيل الدفاع عن شرفها وكرامتها ، وهي تتصرف تصرفات مبالغ فيها ، ولا يتوقع حدوثها من انسان عادي . وتتجشم هذه السخصيات من المصاعب وتركب من الاهوال ما يتلائم مع صفات البطولة الخارقة التي اضفاها عليها المؤلفون

فنجد مثلا ان ( سلمى ) فى مسرحية ( استقلال الجزائر ) تهجم بمفردها على معسكر الفرنسيين وتكاد تقضي على معظم رجاله . اما ( أحمد ) في مسرحية ( عائدون ) فيقضي بمفرده على فرقة كاملة من الجيش الاسرائيلي ، وهذا ما يفعله مروان في مسرحية ( لبيك يا فلسطين ) .

وتنقسم شخصيات هؤلاء الكتاب الى قسمين لا ثالث لهما : شخصيات بيضاء خيرة وتتألف من المجاهدين الوطنيين العرب ، وشخصيات سوداء شريرة لا تتعدى الشخصيات الاجنبية الدخيلة من مستعمرين وصهيونيين . وقد اتخذ بعض الكتاب شخصيات خيرة من الطرف الآخر مثل ( راشيل ) في مسرحية ( مأساة فلسطين ) ، وجانيت وبييروجان في مسرحية ( المقاتلون ) لـ ( جهان ) . ومن تباين هذه الشخصيات يتولد الصراع الذي تنهض به المسرحية ، ولكنه صراع لا يقوم في الغالب على تناغم التناقض ليحقق تلك الوحدة المنشودة في كل عمل فني . ويعتمد هذا الصراع على شخصية محورية من ذلك الطراز القوى العنيد الذي لا يقنع بانصاف الحلول حتى يبلغ كل ما يريد وغالباً ما يكون التطور في هـــذه الشخصية معدوماً ، فهي شخصيات بسيطة غير معقدة ولا متطورة لانها تكون من البداية قد بلغت أوج كمالها ونضجها او كادت .

وموضوع الصراع في هذه المسرحيات الصراع السياسي في مختلف مظاهره ، ســـواء من خلال الوعي الفردي للشخصيات في الجماعات المضطهدة ، أم من خلال الوعي الجماعي جملة . ولجميع هذه المسرحيات فكرة واحدة تدور حولها ، وليست لها اكثر من فكرة اساسية هي

فكرة التحرر السياسي . وقد تندرج تحت الفكرة الاولى فكرة ثانية غير منفصلة عنها في الزمن هي فكرة الحب بين المجاهد الفلسطيني او الجزائري او المناضل العراقي من جهة وشريكته في الجهاد او صديقته الاجنبيـة التي تؤمن بمبادئه من جهة اخرى . وفي هذه الحالة تكون هناك في الواقع فكرة واحدة ، اذ لا تكون الفكرة الثانية الا جزءاً متمماً للفكرة الاولى .

والعقدة في هذا النوع من المسرحيات ضعيفة واهية في الغالب ، على اننا لابد ان نستثني من ذلك مسرحيات ( جيان ) و ( شاكر خصباك ) فالصراع فيها لا يلحقه ركود او جمود حتى يبلغ الذروة ، ويصدق هذا على الصراع الرئيسي الذي يحكم المسرحية كلها من اولها الى آخرها كما يصدق على الصراع الفرعي لكل فصل او مشهد في مسرحيتهما . فالصراع قوي بين ( صلاح ) الشاب الذي يؤمن بمبادئه وسلطات الحكومة من جهة ، وبينه وبين والده ووالد زوجته من جهة اخرى ، في مسرحية ( بيت الزوجية ) لشاكر خصباك . وكذلك يحتدم الصراع بين ( فاخر الجابر ) وسلطات الحكومة من ناحية ، وبينه وبين آمر القطاع الثالث في المعتقل من ناحية أخرى في مسرحية ( الشيء ) للمؤلف نفسه .

وفي مستوى هذه الصراعات العالية اصبح مجال هذه المسرحيات الكشف عن فساد النظم الاجتماعية والسياسية وفيها صراع داخلي بين الفكرة وصراع خارجي بين البواعث والملابسات التي يقتضيها الموقف .

وشخصيات هذه المسرحيات من اوساط الناس سواء كانوا برجوازيين في دور انحلال كما في مسرحية ( بيت الزوجية ) ، او مواطنين

يجرفهم طوفان الشر الذي يغمر المجتمع ، ولا سبيل الى الخير فيه الا بتغيير قطاعاته كلها كما في مسرحيتي ( جيان. المقاتلون -- الخبز المسموم ) حيث يشتد الصراع في المسرحية الاخيرة بين ( صالح ) الذي سلك درب الجريمة ، والف عصابة للسرقة ، واحتدم ادراكه المجرم بضرورة السير في الدرب الذي خطه لنفسه ، مؤتلفاً مع الظروف التاريخية المساعدة ، والتي مهدت لوجوده مع افكار اكثر تعاسة واستهانة بالافكار الاخرى ، وبين خليل الذي حاول جهده ان يبتعد عن درب الجريمة - فقد تحرر صالح وثار على نفسه وعلى الناس وعلى الحياة ، وسجل في مرحلة تطوره السيكولوجي والفكري عبر احداث المسرحية خطاً متطورا ، ولكن نحو هبوط اكثر وابتعاد اكثر في المحافظة على جوهر الانسان ولكنه ليس بمعزل عن دنيا الناس . وهنا فقط يكتسب طريق حياته وفهمه لثمن الانسان اهميات عدة متباينة لبشر عديدين فهناك كثيرون يمجدون بصمت بطولة هذا الانسان في القتل والشجاعة والتمرد ، لانهم يتنفسون عبر سلوكه عن رغباتهم الابعد كرها لوضع اجتماعي اكتووا بناره وتوارثوا تعاسته ، ويسقط خليل في الوقت نفسه في شباك صالح واشياعه ، وتفزع روحه من سجن طويل مليء بالعذابات ، وخوف غريزي من الموت ، ويرتعش كل جسده من الجريمة . وبجرأة نادرة ومتواضعة يتابع رفضه الانساني الاصيل . وبالقدر الذي تقف روح خليل المدافعة عن كيانها الانسانى خوف الانحدار نحو دروب الجريمة ، تقف امامها روح صالح العنيدة المقاتلة وتصطدم هاتان الفكرتان المتناقضتان ، وكان انقاذ خليل ليس مصادفة او تدخل قدر اعمى خارج نطاق ارادة البشر وبمعزل عن تفاعلات

ظروف حياتنا وماهيتها التأريخية (١١٩) .

والعقدة في مسرحيات ( جيان وشاكر خصباك ) ليست مجرد حوادث كما هي الحال في المسرحيات الوطنية الاخرى بل سلسلة تشترك فيها كل الجزئيات ولا تسير هذه السلسلة وقتاً معيناً ثم تقف بل تتكتل الى ازمة يظهر لديها المغزى كله وتنتهي بحل ، وهـذه الجزئيات من الاحداث تسير في تتابع اي ان لها حركة ، وكل واحدة منها تنمو من الاخرى التي قبلها ، وكلها تكون هذه السلسلة التي تجعلنا نتذكرها في النهاية ، وتجعل من كل جزئية حلقة متصلة بما قبلها وما بعدها . وفي اثناء ظهور الحوادث وازدياد التوتر يحرص الكاتبان كل الحرص على عنصر الجاذبية والتشويق ويجعلان النظارة في حالة تعلق وتلهف ، لانهما يلقيان بعض الظلال على تلك الحوادث ، فتبدو بين الوضوح والغموض ، كما انهما يحافظان على جاذبية الحوادث عن طريق اهتمامهما بالحركة في المسرحية بحيث لا يتخللها كثير من الوصف يبطىء بها . فالحوادث عندهما تسرع في تتابعها وهما يحذفان كل ما لالزوم له في المسرحية ، ويجعلان الشخصيات المختلفة في المزاج والاخلاق والعقيدة تتقابل فيشتد الصراع بينها حتى تصل الى الذروة ، ثم تنحدر هذه الصراعات وتتكشف حتى تصل بنا الى النهاية السعيدة دائما عندها . يخرج ( فاخر ) من المعتقل في مسرحية ( الشيء ) ، ويتغلب ( صلاح ) في مسرحية ( بيت الزوجية ) على والده الشرطي ووالد زوجته الاقطاعي المساند للحكم الملكي الفاسد . ويقتصر احمد على نفسه بأن ينضم الى جيش التحرير ، كما ينجح في الكمين

(١١٩) جيان ( الخبز المسموم ) الفنون ٢٣ ، ١٩٥٧ .

الذي ينصبه الثوريون الجزائريون لشرذمة من الجش الفرنسي في مسرحية ( المقاتلون ) ، وينتصر خليل على الشر في مسرحية ( الخبز المسموم ) .

والشخصيات في مسرحيات ( جيان وخصباك ) شخصيات حية نصادفها فى المجتمع مثل شخصية احمد فى مسرحية ( المقاتلون ) وشخصية خليل في مسرحية ( الخبز المسموم ) ) وشخصية ( فاخر المدرس الجامعي والدكتور محمود والكاتب المناضل فائز والضباط اكرم والجزار حسون والعامل عبوسي والموظف خليل والطالب الكردي جنكين ) في مسرحية ( الشيء ) و ( قدري وصلاح وسنية وصفية وبجيد ) في مسرحية ( بيت الزوجية ) ، الا اننا نلاحظ في اخلاق الضابط ونائب الضابط بعض التطرف في قسوتهما ولا انسانيتهما في مسرحية ( الشيء ) - كما نجد تطرفا أشد في اخلاق صالح وفي سكره وعربدته وفساده وابتزازه اموال الناس في مسرحية ( الخبز المسموم ) الا ان شخصيته مقاربة للواقع ، ويحدث ان نصادفها في المجتمعات الواطئة المحترفـــة للجريمة في المجتمع العراقي . ولا يقتصر تناسق مسرحيات كل من ( جيان ) و ( شاكر خصباك ) ، وحبكة الوحدة المسرحية عندهما على احكام البناء الفنى فحسب ، بل تمتد الى وحـدة التعبير اللغوي وقوته واصالته وخفته وقدرته على التعبير عن عواطف الشخصية ومكنوناتها . وهذا مقطع من مسرحية ( المقاتلون ) يبين لنـا ذلك :

سعدي : اسمع يا أحمد ستهبطون عند اسفل هذا الطريق .

هنية : بينما نكون نحن فى مواجهة الجسر يومىء خلال كلامه

باشارات توضيحية من يديه ، وفي اللحظة التي تعقب الانفجار وبعد ان يسحبوا جرحاهم واثناء ذهولهم افتح النار ( توقف قصير ) انت وابراهيم من مكمنكما ونحن من هنا .

محمد : يظن انه لا زال هناك وقت طيب نستطيع ان نضحك فيه قبل ان نموت ؟

سعدي : ولا زال امامنا ( ينظر لساعته ) ( ابراهيم يبقى مطرق الرأس بكفه فى اناة على بندقيته ) .

محمد : ( يتنفس بشهيق عميق ) آه . . . كم يلذ ان اتفلسف قليلاً ( يضحك الجميع ، ابراهيم يبتسم ) .

ابراهيم : ( مبتسماً ) تفلسف اذاً ؟ !

محمد : مستدركا ) . . . نضحك . . كم هى رائعة هذه الكلمة ( هنيهة ) تصوروا . . . نضحك . . . ها ها . . . نضحك ونحن في بركة الدم ! ( يبدو الانفعال الشديد على وجهه ) . . هناك ساعات ايها الاصدقاء يعيشها الانسان لنفسه بكل امانة وصدق ( فترة صمت ) قد يعيش ماضيه بكل قسوته ويتطلع الى غده من خلال قتامة ودكنة معركة صراعه ( هنيه ) وكنت اجبر نفسي على التفكير . عندما تقذف بالموت في حناجر الخنافس ( بشدة ) كيف يفكر كريم بثورتنا ( هنيهة ) ما هي احاسيس ابراهيم الصغير ازاء الثورة ( هنيهة ) أيأمل احمد البربري الخروج سالما من المعركة ؟ حتى ولو اخذ اسيراً وعذب بأيدي السنغاليين القذرة ونحمل رفات المستوحشين من حثالة الفرنسيين جنودا كانوا ام ضباطاً ؟ ؟ ( هنيهة ) وسعدى كيف يطرح فى دماغه فلسفة الثورة ( الجميع يصغون ، ويلتفت اليهم ) اولا تجدون ان

لثورتنا فلسفة رائعة .

سعدي : كل حدث في التاريخ لم يكن عفوية ابداً .

محمد : مرحى ( بسرور ) مرحى هي ذي . . لم تكن عفوية ابدا

سعدي وبالنسبة لنا . . ( هنيهة ) لا زال الكثيرون من العمال في احواض السفن يسرقون شيئاً من البضائع .

محمد : ويتابع اخرون في المدن العيش في سكون وامل وتفاهة ( متعجباً ) أبداً كأن لم يحدث شيء ، هنا ! ! ( هنيهة ) في الوقت الذي نزرع فيه الثورة ولنموت . يتابع كثير من ابناء شعبنا مرحهم الساذج والماجن ويشددون حرصهم على الاشياء الصغيرة البسيطة .

ابراهيم : ولكن في كل المدن ثوارا كثيرين يحسنون اخفاء انفسهم

محمد : هذا حسن ولكن ليس الجميع .

سعدي : ان هذا مستحيل . فكل البسطاء الطيبين يعطفون علينا ( ١٢٠ ) .

على ان هناك مع ذلك نبرة خطابية على لسان بعض الشخصيات ، وخاصة في مسرحية ( الشيء ) لشاكر خصباك ، وتطالعنا هذه الخطابية سافرة منذ المنظر الاول من المسرحية ، اذ ينطلق رئيس الموقف في السجن بخطبة حماسية وتظهر النبرة الخطابية في كلام الشخصيات الاخرى في المسرحية . وعندما يتكلم ( فائز ) لا يتوجه الى رفاقه ولكنه يتوجه الى الجمهور رأساً ، وكأن المؤلف نفسه هو الذي يتوجه الى جمهور السامعين من خلال هـذا الجمهور الذي بينا من قبل ان المؤلف المسرحي في العمل الفني الناجح يجب ان لا يتوجه اليه فى

( ١٢٠ ) ـ جيان ـ المقاتلون ـ مجلة الآداب .

أقوال شخصياته إذ المتفرجون جميعاً يجب ان يظلوا خلف ما يسمونه الجدارالوهمي ، ويشهدوا الحوار الذي يوهم ان الشخصيات تواجه الواقع الحيوي حقيقة ولا تواجه الجمهور من المتفرجين . ( فائزة : كيف تقرن المدنية بالفاشية يا استاذ فاخر ؟ هؤلاء فاشست ومتى اصبح الانسان فاشستياً خلع عنه ثوب المدنية وغدا وحشاً لا يختلف عن وحوش الغابة في شيء - ويقول فاخر : المفروض ان يؤمن الأنسان فالافكار وسيلة من وسائل تحقيق السعادة للمجتمع وكل يبغي الوصول الى هذا الهدف بطريقته وافكاره الخاصة فاذا ما ادت ثلث الافكار الى القتل والبطش فما قيمتها ؟ واي نفع فيها للانسان لا خير في افكاره يضطهد من اجلها الآخرون وهؤلاء القوم يدعونا انهم عقائديون يؤمنون بافكار سامية ومع ذلك ارتكبوا هذه الاعمال الوحشية وقضوا على سعادة أسر بكاملها » ( ١٢١ ) .

وقد ساعد على ظهور هذه النبرة الخطابية في المسرحية ان جميع عناصر المأساة قد تجمعت مع رفع الستار ، ثم تكتشف شيئاً فشيئاً كيف تجمعت تلك العناصر الى نتائجها المحتومة في تسلسل محكم ، بحيث يرتبط كل ما حدث بما سبقه ويتولد عنه من غير تطرق الى أحداث دخيلة تخل بوحدة الموضوع .

ويعد كل من شاكر خصباك وجيان في طليعة كتاب المسرحية الاجتماعية في العراق ، بالاضافة الى انهما قاصان مارسا كتابة القصة القصيرة ، ومارس خصباك كتابة الرواية ايضاً وأظهرا تفوقاً فيها . وهما كاتبان واقعيان يعتبران القصةوالمسرحية قطعة من الحياة ، ويؤمنان

( ١٢١ ) - شاكر خصباك ( الشيء ) ص ٤١ - ٨٣ .

بالحادثة ويوليانها اهتمامهما ، ويتفننان في سردها كما يتفننان في استنطاق جوانبها ، ويعنيان بالشخصيات وصفاتها ويحللانها بحيث يتكامل في أدبهما السرد والتحليل والتنفيذ . وهذه ميزة قل نعثر على مثيل لها بين كتابنا المسرحيين . وهما في أدبهما المسرحي منشئان خلاقان يعيشان مع ابطالهما في حركاتهم وحوارهم ونلمس روحيهما البصيرتين تهيمنان على كل كلمة تقولها الشخصيات ، وعلى كل حركة تقوم بها . وهما يعتمدان في أدبهما المسرحي على السرد والتحليل معاً ، وهما عندهما متماسكان متكاملان يتساندان في كل حوار وفي كل حركة يخلعانها على أبطالهما وشخصياتهما الرئيسية منها او الثانوية ، من غير أن تفوتهما اللمحة الذكية التي يوحيها المشهد فيسجلانها ببساطتها وحيويتها لتدفع عملهما المسرحي دوماً الى الامام ، الى الحل . ولا عجب ان نجدهما يصوران مجتمعنا ومشاكلنا ونفوسنا والناس حولنا وعيوبهم واهواءهم خيرها وشرها يضاف الى ذلك ايثارهما الفصحى في التأليف ، ويظل هذا الايثار في الاساس عامل ابداع وانطلاق ، يرتفعان بواسطته بشتى الموضوعات التى يعالجانها الى مستوى رزين وفصيح ، ويقدمانها للناس في اسلوب قوي رشيق جميل بعيد عن الاسفاف .

* * *

وقد عالجت المسرحية الوطنية المدرسية موضوع ( الفتوة ) في الثلاثينات مثل مسرحية ( الكشاف ) ١٩٣٤ لمحمود لطفي ومسرحية ( جنود الفتوة ) ١٩٣٦ لحسين علي الاعظمي ، وهما تدعوان للانضمام الى حركة الكشافة التي شجعها ( الملك غازى ) اثناء توليه العرش في

الثلاثينات . والى جانب الدعوة الى الانضمام الى الحركة الكشفية ظهرت دعوة ثانية مشابهة للانخراط في سلك الجندية ، وذلك بعد تسلط الجيش على الحكم في اواخر الثلاثينات . وقد كتبت مسرحيات عديدة لتحبيذ الدعوة ، مثلت في المدارس وفي معسكرات الجيش وهي ( نداء الواجب ) ١٩٣٨ لعبد الغفار العاني ، و ( انا الجندي ) ١٩٣٨ لعبد الله حلمي ابراهيم ، و ( روايتان تمثيليتان ) ١٩٣٩ لرسول عبد الوهاب العسكري ، وهي اقرب الى السرد الروائي منها الى البناء المسرحي ، ولا تصلح للتمثيل بل للقراءة ، و ( الواجب ) ١٩٥٢ لفاضل جميل ، و ( نداء الوطن ) ١٩٥٣ لأديب عراقي ، والمسرحيتان الاخيرتان كتابهما أفراد من الجيش ومثلتا في معسكرات الجيش العراقي .

وجميع هـذه المسرحيات متشابهة من ناحية الموضوع ومن ناحية البناء المسرحي الضعيف ، ومن ناحية الحوار الذي هـو اقرب الى الحديث العادي منه الى الحوار الفني ، ومن حيث شيوع الاخطاء اللغوية والاملائية .

واحسن مثال لهذا النوع من المسرحيات مسرحية ( أنا الجندي ) لعبد الله حلمي ابراهيم التي ذكر في مقدمتها انها نالت استحسان صاحب الجلالة ملك العراق غازي الاول ، فانعم جلالته على المؤلف بساعة ذهبية في أيلول سنة ١٩٣٨ ، واذيعت الرواية مرتين من محطة راديو قصر الزهور الملكي العامر وهي تقع في نحو المائة صفحة من القطع الصغير ، وقد لهجت الجرائد بذكرها ، وذكر الانعام الملكي على المؤلف وعممت رئاسة اركان الجيش منشوراً على الوحدات العسكرية كافة تحث بـه الضباط والجنود على مطالعتها . وقدم لهـا مدير الدعاية والنشر

مقدمة أشار فيها الى توجه الكاتب الى الأدب العسكري وضرورته ، وعد المسرحية فتحاً في هذا الباب ( ١٢٢ )

وتتلخص المسرحية بان اياداً كان يحب ابنة عمه . وكان ينافسه في حبها ابن خالها الثري وكانت الام ترغب في زواجها من ابن خالها لثروته . ولكن الفتاة كان هواها مع ابن عمها . ثم كان ان دبر ابن خالها مؤامرة شاركه فيه ( مختار المحلة ) بأن قدموا سنة ولادته وجعلوها سنة ١٩١٢ بدلا من ١٩١٤ ، وبذلك وافق دوره لخدمة العلم الوقت الذي عزم به الزواج من ابنة عمه .

ومع ان ( اياداً ) وهو اسم البطل كان بوسعه ان يحتج ويسعى لاصلاح ما أفسده مختار المحلة وابن خال الفتاة ، فانه رفض ان يسعى الى ذلك رغم إلحاح ابنة عمه . ورأى أياد ان يذكر ابنة عمه وكان اسمها ( خولة ) بما فعلته ( خوله ) الفتاة العربية المشهورة في حرب اليرموك . ورجا ان تكون هي خولة العصر الحديث ، فلانت الفتاة ووافقت على التحاق ابن عمها بالجيش العراقي . والتحق الفتى ، وبعد حين بلغه ان ابنة عمه ماتت على اثر ضرب مبرح من ابن خالها الذي أصرت على عدم قبوله زوجاً . وسمع رئيس الوحدة بذلك فبعث من ينوب عنه لتعزية الفتى كما رأى - اكراماً للفتى - ادخاله دورة الضباط وكانت شجاعته تؤهله لذلك وزاد ان بعث العلم العراقي ورخص في ان تلف بالعلم وتدفن .

وتقع المسرحية في ثلاثة فصول شمل كل فصل منها ثلاثة مناظر وهي أقرب من الناحية الفنية والشكلية الى المسرحيات الحديثة . وقد

---

( ١٢٢ ) جميل سعيد المصدر السابق ص ٥٤ .

ودقق المؤلف في اتخاذ المناظر والحوادث التي يمكن اعدادها على المسرح بسهولة ويسر . فهي لا تتعدى مناظر بيت او غرفة استقبال لطيفة متوسطة . او تهيئة تابوت ، يلفه العلم العراقي وتهيئة خادم يقدم القهوة للضيوف .

ولا شك ان المؤلف تعمد هذا في مسرحيته ، وكتبها لتمثل في بيئة ساذجة وعلى مسرح تسهيل تهيئته في كل بقعة من بقاع الارض ، فحرم الرواية من الطابع الفني الذي فقدته ففقدت روحها معه .

اما حوار المسرحية فلا تكاد تجد فيه شيئاً من الطلاوة ، ونرى المؤلف يجيد حين يتحدث قاصا برسالة او نصيحة ، مما يبعد بالمسرحية عن كل فن مسرحي ، والى هذا الرأي ذهب جميل سعيد ( ١٢٣ ) .

ومن هذه المسرحيات ما اهتمت بموضوعات قومية مثل مسرحية ( مثلنا الاعلى ) ١٩٣٤ لعبد المجيد عباس وفيها دعوة قويه للوحدة العربية ولكنها ضعيفه من ناحية البناء المسرحي ، كأغلب المسرحيات المدرسية تشيع فيها الخطب والتعاليم الاخلاقية والدعوات الى الانضمام الى الجيش والدفاع عن الوطن ، ولكن ما يميزها انها اول مسرحية عراقية عالجت موضوع الوحدة العربية في تلك الفترة الزمنية المتقدمة « الأستاذ : كلا يا بنى ليست الوحدة وهما واذا كانت وهما فالحقيقة إذن بنت الوهم والخيال . . لان العرب كلهم شيء واحد في الخلق والعادات واللغة والدين والتاريخ . . . فاذا وحد العرب مطمحهم

* * *

---

( ١٢٣ ) جميل سعيد ( المصدر السابق ) ص٥٥ .

الاسمى ومثلهم الاعلى وجعلوه قائماً على الوحدة تحققت امانيهم (١٢٤) .

وظهرت مسرحيات اجتماعية في العراق من نوع الملهاة ، وهو النوع الذي يستخدم عادة في نقد العيوب والاخلاق الاجتماعية ، ويحاول ان يصلح تلك العيوب ، وان يقوم الاخلاق بواسطة اثارة الضحك والسخرية من العيوب . ويرى معظم النقاد ، ان الملهاة لا تستطيع ان تعالج في الغالب غير العيوب والمثالب السطحية التي كثيرا ما تقف عند العادات والتقاليد الاجتماعية والفردية ، وان أية مسرحية فكاهية تحاول ان تعالج المشاكل الاخلاقية العميقة المتأصلة في طبيعة الانسان او في ضميره المتغلغلة في كيان المجتمع ، والضاربة بجذورها في اساسه لا تلبث ان تنقلب الى مأساة ولا تحتفظ من الفكاهة الا بمظهرها الخارجي الذي يقف عنده السطحيون من القراء او المشاهدين بينما تكمن المأساة في اغوارها ، ومن هذه المسرحيات التي تعالج العيوب والمثالب المسرحيات التالية ( المعلم عبد القدوس ) لعبد الغني الملاح ( طبيب اسماك ) ٦١ و ( انا عاطفيه جداً ) ١٩٦٢ لسالم الدباغ و ( قاض الواق واق ) لعبد الحق فاضل ومسرحيات داود سلوم التي لم يكتب لها ان ترى النور ( اسكندر ذو القرنين ـ حين ينخسف القمر ـ اللامعقول ـ سيرة غير تاريخية ) . كما تقدم الملهاه في العراق المثالب الانسانية التي تثير الضحك ، وموضوعاتها مستمدة من واقع المجتمع ، فمسرحية ( حمودي يتزوج ) لعبـــد المسيح بلايا تعالج مشكلة الزواج بين فردين من طبقتين مختلفتين باسلوب يثير النقمة والشفقة والضحك معا .

---

( ١٢٤ ) عبد المجيد عباس ( مثلنا الأعلى ) ص٣ .

وتعني هذه المسرحيات بالاحداث وتسلسلها ، الا ان عنايتها تنصب بالذات على الطباع والاخلاق . ومن الطباع والاخلاق ما هو فردي يعود الى شخصية شاذه كشخصية المعلم عبد القدوس في المسرحية التى تحمل هذا الاسم وشخصية الطبيب الذي يصرف كل وقته في اكتشاف نظرية جديدة يعارض فيها نظرية دارون في مسرحية ( طبيب اسماك ) ومنها ما هـــو جماعي يعود الى العادات والتقاليد كمعالجة الفروق الطبقية في مسرحية ( حمودي يتزوج ) .

ولكن ليس من شأن الملهاة العراقية ان تغرس المباديء الاخلاقية ، ولكن مهمتها اشباع رغبة انسانية سريعة ، وهي الرغبة في فهم الناس بعضهم بعضاً في حياتهم الاجتماعية ، وفي ان يحكم بعضهم على بعض بحسب مظاهرهم ومستوياتهم الخاصة . وطالما كانت الملهاة تؤدي هذه المهمة بصورة جيدة وبامانة فهي تسعى نحو الخير .

ويختار كتاب هذه المسرحيات شخصياتهم من بين النماذج البشرية التي تعيش في مجتمعنا المعاصر ، مثل المعلم والطبيب والسائح والاقطاعي والشاب المثقف الذى يريد الزواج حسب رغبته لا حسب اوامر والده الغني والفتاة الفقيرة المحبة . والفلاح الفقير الذي لا يرضى لكرامته ان تهان .

ولا تكون هذه الشخصيات فوق مستوى البشر ولا تحته ، وانما هي في مستوى واحد على العموم . واذا بدر منها شذوذ فان شذوذها يعد سوء حظ شأنه شأن المرضى . فالمعلم عبد القدوس رجل مريض بجنون العظمة يتصور انه مرب للجيل ، بينما يسخر منه تلاميذه ولا يفهمون شيئاً مما يلقيه عليهم في الدرس ، وتكون نتيجتهم الرسوب في امتحان السنة

التوجيهية . ويتوهم المعلم في نفسه المقدرة على الكتابة ويعد نفسه اديباً لامعاً ، في الوقت الذي ترفض الصحف نشر مقالاته التافهه ، وهو بعد كل ذلك يتصور نفسه محبوباً من النساء لشدة جماله ، بينما هو في الحقيقة شديد القبح تهرب منه النساء رغم تهافته عليهن .

وقد نجح عبد الغني الملاح في عرض بعض المشاهد الهزلية ووفر لمسرحية ( المعلم عبد القدوس ) الواناً من الفكاهة الخفية . وعلى الرغم من توخيه الاجادة في صياغة الحوار والتزام الموقف الاجتماعي لكل شخصية من الشخصيات التي يجري الحوار على لسانها بحيث يبدو في مظهرها وفيما يصدر عنها من عبارات والفاظ دليل على مكانتها وقدرها في المجتمع ، وعلى الرغم من محاولته ان يقدم لنا نموذجاً بشرياً متكاملا في خليقته وخليقته تبدو آثارها في كل حوادث المسرحية فانه أغفل بعض القواعد التي يلزم اتباعها في فينية المسرحية ، وهكذا اضاع ما حاول ابرازه من رونق وما وصل اليه فنه من حيث رسم الشخصيات وتطويرها تبعاً لنمو العمل المسرحي .

وقد ران على مسرحيته الجمود وفترت حركتها وخاصة في الفصل الذي قصره على دار المعلم .

وبدت المسرحية اشبه بالمواقف منها بالمسرحية النامية ولم يتح للشخصيات ان تتفاعل مع الحوادث بحرية وانطلاق ، وقد جاء جواره تقريريا عملا ثقيلا في بعض الاحيان ، وعجز عن ان يشيع في جو المسرحية الحركة والحياة اللذين لا بد منهما في كل عمل تمثيلي ، كما ان الحركة في المسرحية هزيلة والاحداث وانية متكرره فالمعلم يواجه طلابه الساخرين دائماً في الفصل وفي داره عندما يزورونه لعيادته

بسبب مرضه او في الشارع . والمفاجآت ضعيفة تافهة . فنحن لا نفاجأ برسوب طلابه في الامتحان ولا نفاجأ حتى عندما يصله تقريره شكر من المفتش لان ( عبد القدوس ) يجيد التملق والتزلف ، ويعرف من أين تؤكل الكتف .

ومن هؤلاء الكتاب من يدفع بشخصياته الى مواقف حرجة فالطبيب يكشف فشل جهوده في مسرحية ( طبيب اسماك ) ويعرف ان مريضه كان يسخر منه . وكذلك السائح في مسرحية ( انا عاطفية جدا ) ، يجد نفسه وحيداً في بلد غربي وليس معه من المال شيء ، وقد صاحبة الفندق جميع ملابسه لتسديد ما عليه من دين لها حتى ملابسه البيتية .

وقد يدفع الكتاب بشخصياتهم الى مواقف طريفة مثل ادعاء حمودي الجنون لينفر خطيبته الغنية منه في مسرحية ( حمودي يتزوج ) ، وليتسنى له الزواج من الفتاة الفقيرة التي يحبها ، ومثل الاحكام الطريفه التي اصدرها القاضي في مسرحية ( قاضي الواق واق ) على غرماء الفران الذي اغتصب منه القاضي الدجاجة المشوية .

« القاضي : ان عين المسلم عندنا تعدل عيني اليهودي كلتيهما فلنفقأ لك عينك الثانية لكي نفقأ له احدى عينيه .

اليهودي : وي ! من يقول هذا .

القاضي : القانون .

اليهودي : مولاي ، مولاي القاضي متى صدر هذا القانون . اني لم اسمع بــه .

القاضي : ( صدر اليوم ) ( ١٢٥ ) .

و ( قاض الواق واق ) هذا رجل محترم من الناس ، معروف بالعدل والحكمة . ولكنه في حقيقته لا يعدو ان يكون رجلا فاسقاً شريراً لا يتوانى عن خيانة زوجته وسرقة اموال الناس واصدار احكام جائرة ومـا ان تبدأ الشخصيات في الاندماج في المسرحية حتى تسير في طريقها الطبيعي الذي تسير فيه الحياة الاجتماعية في تناقضاتها واضطرابها ، فيتدفق الحوار من افواهها كما يجب ان يكون بعد التجارب المره القاسية التي تمر بها . لنأخذ على سبيل المثال مسرحية ( قاضي الواق واق ) ، فبعد ان يصدر القاضي حكمه الجائر على اليهودي ، لا يجد غرماء الفران الآخرين غير السخرية اللاذعة يطلقونها للتخفيف من ألمهم وحنقهم .

( الفران : لا والله يا أخي ما تعمدت اقطعه ـ ذيل الحمار ـ ولكن حمارك اعترض طريق فسحبته من ذيله من فرط ذعرى عسى ان اديره فيفسح الطريق لى ويبدو أن الذيل كان واهيا فجاء بيدى .

صاحب الحمار : بل لعل الذيل هو الذي دخل في يدك وجرها جراً شديدا فانقطع كما فقأ اليهودى اصبعك ! اذاً ادخل عينه فيها .

الفران : لا والله ياسيدي .

صاحب الحمار ! لا تخف لا تخف سيدبرها مولانا القاضي

القاضي : ( وقد فرغ من صلاته ) من أذن لكم في الكلام

الزوج ! ( الذي اجهضت امرأته ) تقبل الله ياسيدى

---

( ١٢٥ ) عبد الحق فاضل ( قاضي الواق واق ) ص ١٠٠ ، ١٠١ .

القاضى : لقد ارتكبت يافران اثما كبيراً وحق عليك العقاب الشديد ومن قتل نفساً بغير نفس او فساد في الارض فكأنما قتل الناس جميعا ومن احياها فكأنما احيا الناس جميعا .

الفران : متضرعا « ولكني يا سيدي كنت اطلب النجاة لنفس حين دخلت داره ولم اقصد قتلا ولا اجهاضا »

القاضى : المباشر ضامن وان لم يعتمد . فأنت ضامن للولد وان لم تتعمد وقد حكمت عليك ان تحبل المرأه فتعوض لها ولزوجها عن ولدها ) (١٢٦)

ولا شك ان افضل ملهاه عراقية هي مسرحية ( حمردي يتزوج ) لعبد المسيح بلايا ، ففيها تبدو قدرة المؤلف على رسم الشخصيات . وتصوير الصراع الداخلي في اعماق النفس البشرية . ولعل هذه القدرة هى التي جعلت مسرحيته تأخذ بجماع القلوب ، فهى تنبض بالحركة منذو السطور الاولى . ولعل السبب في ذلك ان المؤلف استخدم عنصر المفارقة الذي اغرم به ليجعـــل المسرحية تشع بالدفء والحراره . وملخص المسرحية . ان حمودي شاب مثقف يحب ( ساهرة ) ابنه خادمهم ( علوان ) ، ولم يجد وسيلة لاقناع والده بالزواج منها لان والده رجل محافظ يؤمن بالتقاليد ايمانا أعمى ، فيضع حمودي خطة مع صديقـه الدكتور محمود ويتصنع الجنون ويجد والده ان الدواء الوحيد لشفاء ابنه هوالزواج ، فيعد المعدة لتزويجه من « لمياء » الفتاة المثقفةوابنة الرجل الثري ، ولكنها تهرب عندما تكتشف جنون حمودي ويحاول والده بعد ذلك تزويجه من ( عندم ) الفتاة الثرية المجنونه فيسايرها حمودي في جنونها ، ويعملان معا على قتل والديهما ، فيخاف

---

(٢٦١) عبد الحق فاضل ( قاضي الواق واق ) ص ١١٩ ، ١٢١ .

والد حمودي على نفسه ، ويقف في وجه هذهالزيجه . ويقرر الدكتور محمود ان السبيل الوحيد لشفاء حمودي من جنونه زواجه من ( ساهرة ) ابنة الخادم علوان ، فيمانع الاب اول الامر ولكنه يرضخ للطلب بعد ان اكتشف ازدياد جنون ابنـه ، ويؤمن بأن هذه الزيجه هى طريق الخلاص الوحيد لابنه من الجنون . وتمتاز هذه المسرحية في كثير من مواقفها بالسخرية اللاذعة من العادات والتقاليد الشائعة في العراق وتنساب هذه السخرية بين سطور المسرحية في رفق دون افتعال او تهريج. وقد اعد المؤلف عدته لهـذه السخرية منـذ اللحظة الاولى التي اخذ يرسي فيها قواعد المسرحية ، حتى اننا لا نكتشف ان حمودي يتصنع الجنون وليس بجنونا فعلا الا في الفصل الاخير .

وقد اخرج المؤلف شخصية ( حمودى )في حله انسانية رائعة ،وفي براعة ولطف جديرين بالاعجاب والتقدير . ومثل ذلك شخصية (مياء) الفتاة التي تحاول معالجة حمودي واعادة عقله اليه . وكذلك خلقـه لشخصية ( عندم ) الفتاة المدللة المهووسه ، و ( عبد الرزاق ) الرجل الغني المريض بسرقة التحف .

وقدكان سقوط الاب المنجرف فينهاية المسرحية سقوط بطلالمآسي وانهياره ، بعد ان وافق على زواج ابنه من ابنة خادمهم ( علوان ) .

ومهما يكن من امر فقد وفق الكاتب فى التشخيص في مسرحيته اليتيمه . التي تعد اول ملهاه عراقية كتبت باللغة الفصحى . كماوفق المؤلف في ادارة الحوادث فقد كانت تنمو بعضها من بعض في تدفق وحيوية وقد مده الصراع القوي بين الشخصيات ، والصراع بين الجيل

الجديد والجيل القديم بنور الابداع الفني وحث على التعمق في رسم الشخصيات وتوفيق عنصر التشويق بالنسبـــة للقراء والمتفرجين على السواء .

ويجدر بنا ان نحمد للمؤلف اسلوبه الذي اصطنعه في كتابة المسرحية فقد كان أقرب الى البساطة والسهولة . وكذلك من حيث توجيه الحوار بحيث يشير الى الوضع الاجتماعي للشخصية المحاوره .

وقد استطاع الكاتب ان يتغلب على مشكلة اللغة الى حد ما ، فلم يعمد الى اللغة الفصحى لتقضي على الواقع وتعصف بالطبيعة ، كما أنه لم يعمد الى اللغة العامية مضحيا بالفصحى ولكنه اجرى على السنه الشخصيات لغة فصيحة مبسطة .

( لمياء : « لاهثه بعد ان حاول خنقها » انه مجنون بابا انه مجنون

حمودي : انت بروتس ، نعم انت بروتس لقد عرفتك من منخريك انا قيصر الا تعرفينني .

نعمان « والدلمياء » : بلى اعرفك ، انت قيصر .

حمودي « يسحب مسدسا » : سأنتقم منـك لخيانتـك ، ارجعوا سأقتل اي شخص يتقدم مني ما هذا ؟ مسدس اطفـال اذن سأقتلك بيدي .

نعمان : « يهرول وهو يمسك يد لمياء » هيا بنا اسرعى ) (١٢٨)

---

(١٢٨) عبد المسيح بلايا ( حمودي يتزوج ) ص ٣٦ ـ ٣٧

# ٢

# المسرحية العامية

( ان اصول الادب مأخوذه من التفكير العام للشعوب والامم ومن صور مجتمعاتهم وأحاديثهم حتى أن ما يوجد في الشعر والحكم والامثال مستمد مما يجول في رؤوس العامه من الناس . وقد يكون الادب العامى أدل على صورة النفس والحياة العامة والخاصة لامة من الامم الفصيح المنمق الذي يلتزم فيه الكاتب طرق الصنعه والتعمل ) (١٢٩) .

وقد حرص عدد من المشتغلين بالحركة المسرحية في العراق على كتابة المسرحية العامية وتزعم هذه الحركة ثلاثة من المهتمين بالحركة المسرحية، ( يوسف العاني وشهاب القصب وتوفيق لازم ) . فقد نادوا بالكتابه باللغة العامية لاعتقادهم ان التعبير الصادق يتطلب منهم هذا الانحياز وبخاصة اذا كانت المسرحية فكاهية .

ويمتاز اسلوبهم برشاقته وخفته وبعده عن التعثر والتكلف ، ويستشف من كتاباتهم رغم خفتها وميلها للدعاية نغمة حزن دفين وقد ترجع هذا النغمة الحزينة الى الطابع الغالب على المزاج العرقي وبخاصة للمبتدىء في التعبير الفني عند البوح باشجانه المبكره .

وكل مسرحيات ( توفيق لازم ) ذات فصل واحد اهمها ( ريفيون في عيادة الطبيب ، من البيضة ، البخيل ، عودة المفقود ، واعد البنات ،

---

(١٢٩) حسن مظلوم مصطفى محمد ( تاريخ ادب الشعوب ) من مقدمة الكتاب لاحمد ضيف .

غرام في الريف ، ضحايا الجهل ، توبة اللص ، على حساب الغير ، الهجرة ، البريئة ، زواج الريف ، دندوشه ) فقد كتبت هذه المسرحيات باللهجة العامية ، استخدم فيها الكاتب الامثال العامية ، واستعملها استعمالا حسناً ( دندوشه : انت تعرفيها طرطميس ما يعرف الجمعه من الخميس ) وتشبيهاتها جميله وموحية ( ام جسومه : عفرا هو رجلها زمبيل بليا اعراوي ) كما انه استطاع ان ينفذ الى طبيعة المجتمع العراقي وينتزع منه صوراً تمثل ذلك الواقع الذي ينقده ويجرحه بأسلوب غير متكلف منبعث عن طبيعة الموضوع ( ام جسومه ! عفرا والله انت غشيمه أخليها تشلع كلبه حتى لايحقرها ليش ايسويها نعجة خليها اتسويه خروف .

عفرا : خاله هاي الحجايه موش زينه عيب واحنا اوادم عرب مانرضاش بهل الحيل والملاعيب .

امجسومه : يمه دفوتي هذا عقلج تنك المره تسوى سحر وتسوي حيله واتبيع نازات ) .

وتدور مسرحيات توفيق لازم في نطاق العادات والتقاليد المنتشره في الريف العراقي وفى الاحياء الفقيره المختلفة من المدن العراقية ، وهي اشبه بالصور الفولكلوريه لانه يعرض في مسرحياته القصيره عادات الريفين في زواجهم وطلاقهم وكزههم وكرمهم وبخلهم الى غير ذلك من الصور التي يزخر بها المجتمع العراقي . ويستعين بشخصيات ثابته ينتزعها من الادب الشعبى لتساعد الشخصيات الاخرى في نمو الحدث وتطوره كالمرأة العجوز المنافقة ( ام جسومه ) ، والمشعوذ الذي يتكسب عن طريق السحر والشعوذه واستغلال السذج من الناس ( الدرويش )

والزوج المتصلب الذى لا يفهم من الحياة الزوجية غير جسد زوجته ( ضاحى ) ) ، والقريب العاشق الذي يمر قرب ديار الحبيبه ينفخ في مزمار ويغني أغان شجية عذبه ( سلمان ) ، والام العاقلة التي تحاول ان تعيد الحياة الى بجاريها ( ام دندوشه ) والفتاة المراهقة المتعلقة بحب شاب يمثل احلامها ( دندوشه ) .

ولا تخلو مسرحيات توفيق لازم من اسلوب تعليمي وعظى يتجمع فيه هدف المسرحية .

( دندوشه : يمه هاهى قشمرتني واخذت الذهب وجابت السحار وانا هسه التوبه على يد الله وايدج ـ تقبل يدها ـ بعد ما اسويها ) .

وتنبع الفكاهة في مسرحياته من باطن الحدث دون تدخل خارجى او تصنع . وهي فكاهه تمثل الروح العراقية الصميمة .

( ام جسومه : تعال عاديها لا اتطولها ـ تسحبه لمقدمة المسرح ونتأكد من عدم وجود دندوشه ـ تعال اهنـا يامصخم خوش صيـده سمينـه اسوارات واحجول وكردانه وتراجي اني ويـاك بالنص واني ما اكل عليك شيء الذهب الى والفضة الك .

الدرويش : خوب اني ممنون خانم .

ام جسومه : شوف سمعنى بس لا تنس هي اسمها عفرا ورجلها اسمه ضاحى اسمع لا اتروح تنسي وتفكس شوف وهي عاشكه واحدا اسمه سلمان واهنا الحجايه كل الدك على المدكوكه .

الدرويش : صار معلوم خليني خوب ) .

وقد حرص كل من يوسف العاني وشهاب القصب على عامية اللغة المنطوقة على خشبة المسرح لهدف فنى يعيانه حق الوعى ، وهو الهدف

الذي يدعوان اليه في سبيل تكامل المقومات الواقعية لرسم الشخصيات في العمل المسرحى . ولهذا الاتجاه هدف آخر جعلاه نصب اعينهما وهو عمليته التجاوب الجماهيرى مع المسرح التمثيلى الذي يصور شتى الجوانب في مجتمعنا الحديث بلغة الواقع في حياتنا اليومية . ان شباك التذاكر في مسارحنا العراقية يشهد ظاهرة تتكرر دائماً كلما عرضت احدى المسرحيات الجديده لكاتب من كتابنا المسرحيين ان رجل الشارع العراقي بقدر ما يعرض عن المسرحيـة المكتوبة باللغـه الفصحى التي يعرف ان مضمونها سينتقل اليه عن طريق تلك اللغة التي ينم بينـه وبينها كثير من الألفة والتجاوب . ومن هنا ندرك جانبا مهما من جوانب النجاح الذي ادركه هذان الكاتبان ، ان سر نجاحهما الفني والجماهيري يرجع اولا الى انهما يمثلان مشكلات عصرهما من خلال الملاحظات الدقيقة والتجارب التي يعيشها الناس والى انهما يعرضان المضمون الأجتماعى لهذه المشكلات من خلال الشكل التعبيري الملائم ونعني به لغة الحوار في قالبها الواقعى ودلالتها الموحيه .

وكانت الصفة الغالبه على جوهر الشكل التعبيري عندهما هي البساطة التي لا تقطع خيوط الاتصال الفكرى بينهما وبين رجل الشارع .

ولم يكتب ( شهـاب القصب ) الا عددا قليلا من المسرحيـات فقد اكثرها .

ومن اشهر مسرحياته ( المعذبون في البيت ، عودة الولد المهذب ، كارت البيك ، قيس وليلى فى القرن العشرين ، بين الكنه ومرة العم . نص عقل ) وقد كتب بعض هذه المسرحيات مع زميله يوسف العانى وهي مسرحيات قصيره .

اما يوسف العاني فمسرحياته متداولة ومعروفة ، ومثل الكثير منها على المسارح العراقية منذ بداية الخمسينات ، وهي مجموعة ( رأس الشليلة ) ١٩٥٤ ، ومجموعة (مسرحياتي ) ، وتقع في اربعة اجزاء لم يصدر منها الا جزءان ، و ( عمر جديد ) ( ١٣٠ ) و ( الدواء والغذاء ) ( ١٣١ ) ١٩٦٦ و ( اهلا بالحياة ) ١٩٥٩ و ( أوسراجين لو بالظلمه ) ١٩٦٤ و ( ماكوشغل ) ١٩٥٢ و ( سكس ناين ثري ) ١٩٦٢ و ( صورة جديدة ) ١٩٦٦ كما كتب العاني عدة مسرحيات للتلفزيون العراقي .

وأهم ما يميز العاني عن زملائه من فناني المسرح العراقي المعاصر انه قد أحاط بالفن الشعبي الناجح عن وعي مستفيداً من خبرة ما توصل اليه فنانو الغرب القدامى والمحدثون . ومن اشتغاله بالتمثيل .

وقد يرسم لنا العاني بعض المناظر الفوتوغرافية فيجسدها لنا كما هى ، كما فعل في مسرحية ( تؤمر بيك ) ومسرحية ( حرمل وحبة سودة ) ، ولكنه لا يتمادى في ذلك بل انه يتجاوز هذه الحرفية في سبيل الفكرة . كما اننا في الوقت الذي نعد مسرحيات العاني محلية لأن صوره الفريدة خاصة بالعراق والعراقيين وقد لا توجد في غيرها من البلدان ، نجد ان اقليميته ليست إلا وسيله لابراز ما هو انساني . فنحن لا نستطيع ان نجد شخصيات العاني إلا فى البيئة العراقية اما ما تعبر عنه هـذه الشخصيات فهو ما يمثل في نفس معظم الناس على وجه البسيطة .

---

( ١٣٠ ) المثقف الاعداد ٤ ، ٥ عام ١٩٥٩ .

( ١٣١ ) مجلة الافكار الاعداد ١ ، ٢ عام ١٩٦٦ .

ولو أمعنا النظر الى شخصيات العاني مثل شخصية ( ام شاكر وكوثر والخال ) في مسرحية ( اني امك يا شاكر ) وشخصية الموظفين ( عبد الجبار وكامل ) وشخصية المدير والفراش والمراجين في مسرحية ( رأس الشليلة ) وشخصية ( الام والاب وسعاد ورزوقي ) في مسرحيه ( حرمل وحبة سوده ) وشخصية الاقطاعي ( حمدي ) والابن المدلل ( سامي ) والبنت المغناج ( سعاد ) والخادم ( خليل والوكيل سـعيد مصطفى ) والسائق ( زيدان ) في مسرحية ( تؤمر بيك ) لم نجدها روموزا بل حقيقة ملوسة نراها هنا وهناك في المجتمع العراقي ، فنستجيب لها ونحقد عليها ونعطف لاننا نجد ان لها كيانا واقعيا في المسرحية ، كما كان ذلك في الواقع لذلك نجد انفسنا جد قريبين منها لانها تتكلم بلهجتها الخاصة وتفكر باسلوبها الخاص ونحس ببساطتها المألوفة من خلال سلوكها ، مثل مسرحيتي ( آني أمك يـا شاكر ) ومسرحية ( الدواء والغذاء ) حيث يشتد الصراع بين الشعب وسلطاته في الاطار العام وبين شاكر السياب المحامي المثقف واسرته وبـين الحكام في العراق في الاطار الخاص حتى يموت شاكر وأخوه . ولكن الصراع يظل محتدماً في إطاره العام بين أم شـاكر وبين الحكام المستبدين :

( الام : تدري دختور اشچانو يسوون بيهم بالسجن . . . يجوهم الورديانيه نص الليل شايلين التفك بيديهم ويوكعولهم نغ ٥ . . . وراها ياخذون اثنين ثلاثة منهم . . ويوكعولهم بسط . . وره ما يبسطوهم يجيبوهم مدمايين . . . وبس يشوفوهم يفقون هم ـ يجون من جده

---

( ٥ ) نغ : الضرب .

وجديد . . ومو بس هاي دختور اكو أشياء تنحچي .

الطبيبة : قذرين . . . نسيت من چانت اتصير مظاهرة شلون چنتي تعوفين التركيب وتجين بيدچ اتناوشينا حجار . ومن ينهزمون الشرطة تكومين تركعين هلاهل . . ؟

الأم : شلون آنه آخ لو يرجع حيلي مثل الاول .

الطبيب : على بختچ يرجع

الام : بوجودكم انتو كل شيء يرجع . . والله من اسمع بهلشباب اللي يطلعون مظاهرات ارجع عبالك بنت العشرين وبس يعجبني اتحزم بعباتي واطلع (١٣٢) .

وتحمل اللهجة العامية عند يوسف العاني كل توجيهاته البناءة وتزخر بالتصريح والانشاء السيكولوجي (١٣٣) .

ولعل اهم ما يلفت النظر في مسرحياته دقةالحوار وحسن اختيار الكلمات التى تنطلق على لسان الشخصية . فقــد جاء حواره واقعياً معبراً عن الشخصية ملائما لتفكيرها ومزاياها ، فعندما تتكلم (أم شاكر) على سبيل المثال عن المشاكل الوطنية فان فهمها لها يكون على قدر حظها من الاطلاع ، والكلمات التى تقولها تلائم تماماً الشخصية التى حاول المؤلف رسمها لها . وام شاكر ربة بيت عراقية ليس لها حظ كبير من الثقافة بسيطة ساذجة تحب اطفالها وهي أم ليس لشاكر فقط بل (ام الكل) على حد تعبير الطبيب (١٣٤) .

---

(١٣٢) يوسف العاني ـ مسرحياتى ـ ٤٥ ، ٤٧ .

(١٣٣) انظر صلاح خالص (مقدمة رأس الشليلة) .

(١٣٤) كمال قاسم نادر (مقدمة مسرحياتي ليوسف العاني) .

( لاكت موهيچ ايـام ما تتفرت ابني . . . خابصينه هلملاعين الوالدين بالاتفاق العراقي التركي . . عليمن يعبرون هلكلاوات ٥ . . آني المومثقفة دا أدري هذا ماكو وراه غير البلاوي وكسران الركبة . . ويريدون كم مره يسوون حرب ويضربون بيها العالم ) .

ومثل هذا الحوار لا يستبعد في حياتنا اليومية وعندنا امهات كام شاكر كما ان الحوادث التي بعثت هذا الحوار حوادث مركزه ومعقولة يقول تيمور ( ان الاديب الفنان شخص يحس ثم يجيد التعبير عن احساسه في اناقة مظهر وصدق يقين واذا جاز لنا في المسرحية ان نسقط اناقه المظهر فلا يجوز ان نسقط الصدق وطبيعة الحوادث والكلام . . . ) ( ١٣٥ ) .

ويضحي ( العاني ) أحياناً بالقيم الفنية في مسرحياته فى سبيل الموضوع والغاية المقصودة فاذا استعرضنا مسرحياته جميعاً وجدناها تنضج بالواقعية فمسرحية ( حرمل وحبة سودة ) تعالج اجمالاً التقاليد المجتمعية المظلمة ، وتفتح الطريق بلا تهريج ولا دعاوى ولا ارشاد او تلقين . نحو اخلاق وتقاليد جديدة هي تقاليد النور والعمل والحب .

ومهما يكن من أمر فان استمرار العاني في تطويع العامية واستغلالها في مسرحياته الشعبية الرفيعة الموضوع والمضمون لم يجنبه مزالق خطره ، فمسرحياته بالشكل الذي وضعت فيه باللهجة العراقية الدارجة لا يمكن ان تجد الاستجابة الجماعية في سائر الاقطار العربية

---

( ٥ ) هلكلاوات : الكلاو غطاء للرأس .

( ١٣٥ ) جورج جحا ( محمود تيمور فى بعض مسرحياته ) المجلة العدد ٤ عام ١٩٥٦ .

التي لا تكاد تفهم العامية العراقية ( ١٣٦ ) .

ويغلب طابع الملهاة على مسرحيات ( يوسف العاني ) والملهاة عنده تعالج انواعاً ينتمون الى طبقة معينة ولا تعالج أفراداً ، لان العيب او الآفة المضحكة يمكن ان ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالاشخاص ومع ذلك تظل محتفظة بوجودها المستقل البسيط ، وتظل تلك الآفة هي الشخصية المركزية فنحن لا نضحك من شخصية الخادم خليل في مسرحية ( تؤمر بيك ) بقدر سخريتنا من الطبقة الارستقراطية العراقية ، ونحن لا نضحك من الام فى مسرحية ( حرمل وحبة سودة ) بقدر ضحكنا من التقاليد المفروسة في المجتمع العراقي ونحن لا نضحك من المراجع البسيط في مسرحية ( رأس الشليلة ) بقدر ضحكنا من طبقة الموظفين المهملين الذين يحتلون الدوائر العراقية (١٣٧) .

( سعاد : يابه اليوم فخري كاتب خوش مقال .

الام : على الوظيفة مالته ؟

سعاد : لا يوم ، موضوع اجتماعي .

الام : اوى عبالي كاتب عرضحال ! ) (١٣٨)

وكذلك : ( الام : لعد ليش يا بنتي لازم لـــو عاكدين ذيله لو ساحريله !

سعاد : منو ساحرله ؟ ليش بس هو ما اتعين الى هسه ، موجودين هواية من امثاله ، هذوله هم عاكدين ذيلهم وساحريلهم ؟ . هذا ابن

---

( ١٣٦ ) انظر صلاح خالص ( المصدر السابق ) .

( ١٣٧ ) انظر صلاح خالص ( المصدر السابق ) .

( ١٣٨ ) رأس الشليلة ص ٤٦ ـ ٤٧ .

سيد امين وذاك ابن عطا الدلال وهذى هدى .

ـ ( يدخل الاب بعد قليل وبيده الدواء ) ـ .

الاب : بالله عليكم الله يرضه محمد . شيشه اي هلكدها بدينار وربع ، بطل اي هلطوله ومليان الركبته ب ١٣٠ فلس اشورطني ورحت للدختور ؟

الام : موكتلك خلي اجيبلك حجاب من السيد انت ما قبلت ) (١٣٩) .

ونرى من هاتين الفقرتين ان العاني يقوم بتعريفنا بهذه الآفة الاجتماعية تعريفا كاملا ، ويدخلنا الى صميمها ، فينتهي بنا الامر الى ان نأخذ منه بعض خيوط اللعبة التي يلهو بها فنلعب بها نحن كذلك ومن ثم ينبعث جانب من لذتنا . ولهذا كان الذي يضحكنا هو اقتناعنا بسخف التقاليد الشائعة وضررها .

وتحتل المسرحية الهزلية مكانة خاصة في الكفاح الاجتماعي . فقد كانت دائماً سلاحاً فكرياً في أيدي الكتاب المسرحيين لما تحتويه من نقد لاذع وتهكم مرير بالاوضاع الشاذة ، التي لا تنسجم مع المنطق والعقل . ولاشك ان عنصر الهزل يتمثل في ايضاح التناقض المجتمعي وفي عرضه بشكل مؤثر يدفع المشاهد الى الضحك .

يقول جوجول ( ان الضحك وجد للسخرية من كل شيء يشوه حقيقة الانسان وهو يتضمن شيئين مهمين عرض لحالة معينة والحكم عليها (١٤٠) فالواقع ان اي عرض لحالة مضحكة انما هو في الواقع نفسه حكم على هذه الحالة ورفض لهـا او انتقاص منها . ومن هنا برزت المسرحية

---

( ١٣٩ ) رأس الشليله ص ٣٤ ـ ٣٥ .

( ١٤٠ ) صلاح خالص ( حول الادب المسرحي ) .

الفكاهية سلاحاً خطيراً في المعركة من اجل سعادة الانسانية ورفاهها .

ويلجأ العاني الى التغلغل في الحياة العراقية وينتزع منها صوراً رائعة قوية مظهراً تناقضاتها الغريبة بشكل يثير الضحك والاستنكار في آن واحد . فهو يعرض صوراً من هذه الحياة فيثير في الجمهور الضحك عليها والسخرية منها لانها تظهر غريبة غير منسجمة مع المنطق والعقل .

ولكي يفعل ذلك لا يلجأ الى البحث عن الصور الغريبة الشاذة وانما يختار صوراً من الحياة المألوفة التي نراها كل يوم ، فيعرضها عرضاً يتوخى فيه ابراز جوانبها المثيرة . ولعل ابداع الفنان يبدو في هذا التحسس المرهف لمظاهر الحياة التي تحيط به واختيار جوانبها المؤثرة . وقد استطاع العاني ان يجعل هذه الشخصيات المرتبطة بزمان ومكان معينين شخصيات نموذجية لا تمثل اشخاصا بذاتها وانما تمثل جوانب مختلفة من جوانب النفس البشرية او تيارات متباينة من تيارات الحياة .

( كامل : يأخذ الاوراق - خلصت . . مر عليها بعد فد يومين .

السمين : بعد فد يومين ؟ يرحمه الابوك هم اكو بيها اول قاط من فوك ثاني قاط من جوه حتى اوكلي فد محامي نحيف القوام يراجعلي بيها .

عبد الجبار : ليش هو اكو فد محامي سمين القوام اذا الجوع كاتلهم .

السمين : رحمه الله والديك فطنتني بالجوع . دا اروح آكلي فد كباية من باب الجامع . - يخرج - .

كامل ! ( يمسك بتلابيبه )

المراجع : ( يقدم الكارت اليه ) .

كامل : ( مبهوتاً ) ها . . . منو دازك . . . ابو رفعت . . . ليش

ما كلت بالاول . . . ـ يبدأ بالشرح على معاملته ـ يابه احنه كلش متأسفين . اعذرنه من الغلط .

المراجع : ليش انتوا غلطتوا . . ابد .

كامل : واعذرنه من التقصير .

المراجع : ليش انتو قصرتو ـ يدخل صاحب الكارت ـ .

صاحب الكارت : صباح الخير .

عبد الجبار : صباح الخير .

صاحب الكارت : اكو عندي كارت .

كامل : ـ يسلم المعاملة الى المراجع ـ

صاحب الكارت : ودزه بيدي ابو رفعت.

كامل : ـ منتبها لأقوال المراجع صاحب الكارت ـ منو دازك ابو رفعت ؟

صاحب الكارت : اي ابو رفعت .

كامل : ها . . هذا جابلياه . . ايا ملعون الوالدين .

المراجع : ـ وقد اخفى المعاملة تحت سترته . . ـ شوف داكولك . . كبل ما اجيب الكارت جنتوا متنفرسين على راسي . وبعد ما جبت الكارت واحدكم غده ايهلكداته . المعاملة صارت بجيبي . والقرعان الشريف لو تكطعوني مية وصلة ما اطلعها .

صاحب الكارت : هذا لازم الكارت وكع من جيبي وهو لكاه .

المراجع : بحراره بالغه ـ لا مولانه آني مالكيت الكارت آنى لكيت . راس الشليلة ) ( ١٤١ ) .

---

( ١٤١ ) يوسف العانى ـ رأس الشليلة ـ ٢٦ ـ ٢٨ .

والى جانب هذه الصور يعرض لنـا صوراً متحركة تنمو وتتطور وتبدو آثار الماضي الآفل سائرة نحو التداعي في آتون الحاضر المضطرب ويظهر المستقبل النامي بين طيات هذا الحاضر الصاخب . وهكذا تبدو الحياة وهي فى حركتها الدائبة ونلاحظ تباشير المستقبل السعيد في ثنايا شقاء الحاضر التعس . ويتم ذلك بالتقاط جوانب النمو والتطور في النفس الانسانية تلك التي ستكون عماد المستقبل الذي نبحث عنه ( ١٤٢ ) كما في مسرحيتي ( آني امك يا شاكر ) و ( فلوس الدواء ) الآنفتي الذكر ـ و ( الدواء والغذاء ) و ( عصر جديد ) على سبيل المثال :

وقد سار بعض الكتاب المسرحيين المحدثين من الشباب الذين تخرجوا من معهد الفنون الجميلة مثل ( طه سالم ) و ( توفيق البصري ) على المنوال الذي سار عليه يوسف العاني في مسرحيتيهما ( حسن افندي ) لـ طه سالم و ( المدمن ) لـ توفيق البصري ، الا ان الاول سرعان ما اختط له طريقاً آخر لم يتبينه بشكل واضح بعـــد فكتب مسرحية ( فوانيس ) التي مثلت على المسرح في العراق عام ١٩٦٧ متأثراً فيها بمسرحية بيراندبلو ( ست شخصيات تبحث عن مؤلف ) ، ولكنها لم تحقق النجاح الذي حققته المسرحيات العامية . اما مسرحياته التي لم تر النور بعد ( تراب ، البذرة ، الكورة ، الطنطل ) فهي من نوع المسرحيات الذهنية ، وهي مسرحيات قصيرة ذات فصل واحد . وتصور مسرحيته الاولى ( حسن افندي ) ١٩٦٢ المجتمع العراقي الذي تسود فيه سيطرة الاب . فحسن افندي نموذج خلفته لنا أجيال من التبعية الاجتماعية للفرس والترك ، وهو يمثل لنا سيطرة الاب ، وسطوته في

( ١٤٢ ) انظر صلاح خالص ( المصدر السابق ) .

نظام العائلة العراقية ناتجة عن نظام اقتصادي يسند دكتاتورية الاب لانه الممول الوحيد للاسرة . اما الام فهي في وضع اقرب الى الرق ، والابناء يعانون من هذا الاستبداد . فحسن افندي مثل الاسوأ ما في القديم ، وهو دكتاتور بخيل يساعد في تقوية سطوته جهل المرأة والتقاليد التي تغذي هذا الجهل وتؤيد الرجل في عنجهيته . ان منطق حسن افندي مستمد من منطق التقاليد المتداعية (١٤٣) ( جنه حلكنه ما نكدر انفكه ، نفس ما نتنفس ) (١٤٤) ويثور الابناء ، ( صلاح وفاطمة وفلاح ) على مثل هذا الاب الجائر عندما يستقلون اقتصاديا ، ويجد كل منهم مصدراً للرزق فلا يتوانون عن الصراخ في وجهه أمي موتتها من وره الفلوس . . اخويه هججته من وره الفلوس . . فاطمة مريضة من وره الفلوس . . آني ما انطيك بعد ولا فلس . . اريد اداوي اختي . . أريد آكل بكيفي . . اريد البس بكيفي . . (١٤٥) اما الابناء الذين يبقون في تبعيتهم الاقتصادية مع الآباء ، فهم لا يستطيعون الثورة بل يمضون في تبعيتهم وخنوعهم مثل ( علي ) الابن الاكبر لحسن افندي . وتنبع سخرية طه سالم من باطن الحدث نفسه دون تدخل خارجي او تكلف كما هو الحال عند يوسف العاني :

( الاب : اكعد ســـوي الحسابات علما اكضي دقيقة واجي

( يأخذ الابريق ثم يأخذ من الحنفية ماء . . تبقى الحنفية تندي مـاء ) . هاي منو امسكطها ؟ ( يقرأ الميزانية ) حيل هاى اشكد

( ١٤٣ ) انظر مقدمة مجموعة حسن افندي .

( ١٤٤ ) طه سالم ـ حسن افندي .

( ١٤٥ ) طه سالم ـ حسن افندي .

ماشيه . . الك علي .

علي : بلي يابه .

الاب : انت اعمه ما شفتهه للطرمبه .

علي : هسه ادز على عامل يسويها .

الاب : عامل ؟ وليش انت شنو ؟

علي : - مستدركا - بلى يابه . . اني راح اسويه ) .

فالمضحك عندهم هو الحط من مكانة ما هو مثالي ، وهو يتحقق طوراً بالتقابل بين المثالي الذي يحلم به الفرد والواقع الذي يكذب ذلك وبين الجهد الذي يبذله الانسان والنتيجة التي يحصل عليها . فبعد ان كان حرم ( ابو علي ) فى المسرحية السابقة من نعم الحياة وقتر على نفسه واهل بيته وماتت زوجته بسبب بخله ليكدس الاموال فاذا بالاموال كلها ملك لزوجته المتوفاة وقد اوصت بها لاولادها وحرمته منهـا فانقلب من رجل طاغية يتعسف فى معاملة اولاده الى رجل ذليل مهين .

أو الى جانب هذه المسرحيات نجد نوعاً آخر من المسرحيات الهزلية لا تتحرى العثور على هذه النواحي الحساسة فى الحياة الاجتماعية وعرضها بشكل يظهر غرابتها وطرافتها ومواضع السخرية فيها ، وإنمـا تختلق اوضاعاً مصطنعة ومفاجآت مثيرة غير متوقعه تثير الضحك احيانا ولكنها لا تفعل اكثر من ذلك . فهي تعتمد اما على اللهجات الخاصة المتباينه المثيرة للضحك وهو تقليد جرى عليه المضحكون منذ الف ابن دانيال مسرحيته ( عجيب وغريب ) وادخل فيها وصف الحياة المصرية الشعبية في الاسواق بين اصحاب المهن ، وداخل فيها اللهجات الخاصة

والتعابير الشائعة بين اصحاب هـذه الحرف . والطريقة المضحكة التي تتكلم بها كل جالية من الجاليات التي استوطنت مصر ، مثل مسرحية ( صورة المرحوم ) ١٩٦٣ لسامي طه و ( مسرحيات شعبية ) ١٩٦٣ لسليم البصري و ( ماكو نصيب ) ١٩٦٢ لقيس عبد الكريم . وربما اعتمدت هذه المسرحيات على حوادث هزلية مصطنعة مفككة يوردها المؤلف دون سبب معقول ليبرز فكاهة او يفسح المجال لنكتة عامية او شتيمة مقذعة كما فعل عبد الجبار ولي في مسرحية ( مسألة شرف ) ١٩٦٦ وعبد الستار العزاوي في مسرحية ( الاشقياء ) ١٩٤٨ و (خليهه صنطه ) ١٩٥٨ . وليس في هذه المسرحيات الهزلية الشعبية تحليل او دراسة وليس فيها واقعية في العرض او التصوير او صدق في رسم الشخصيات . وتلتحم المواعظ والنصائح والارشادات في السباب والبذاءة والتكلف . وتنتهي هـذه المسرحيات بمعركة حامية متكلفة يهدف منها المؤلف عادة هدفاً تعليمياً فيترك ( دعوم ) الرجل الشقي الذي يعيش عالة على الغير في مسرحية ( الاشقياء ) يفتح له دكانا للبقالة يتعيش منه ، بعد معركة مفتعلة دبرها له اصدقاؤه ليقلع عن الافتخار بقوته وبطشه . وتنتصر ( بسيمة ) على التقاليد في مسرحية ( مسألة شرف ) وتتزوج من الرجل الذي تحبه لا الرجل الذي يجبرها والدها على الزواج منه ، ولكن بعد ان تموت ( عواشة ) المرأة العجوز التى دبرت المكائد والمؤامرات بالرصاص الذي اطلقه والد بسيمة لقتل بسيمة لانها لم ترضخ لارادته .

وقد اعترفت عواشة بمكائدها وحقق المؤلف مواعظه بصورة متكلفة بعيدة عن الواقع :

( عواشه : - تتنفس بصعوبة وهي في الرمق الاخير - مكتوبه الي ومتروح الغيري وما طول وصلت كبرى .. حرام اضمه للمحجايه .. الله ما يرضه .. اني كدامي حساب .. اكرم كتل نفسه على بسيمه ومن سمع مرادته .. حلف يمين .. كال لازم اخرب سمعتهه .. كل يوم كام يبقى عندي بالبيت ينطيني افلوس ويجيبلي اكل واني هم كلما اسمعه منكم بالبيت احجيلهيا . ( تدخل بالنزع الاخير ) المكاتيب هو دزهه .. وخله اسم سعدي بيهه .. بسيمه ..اشهد ما بالله خوش ابنيه.. حبابه صدك .. وسعدي همينه خوش ولد .. وابن اوادم هاذي هم صوجى ... بجان .. لازم .. اسويهه ... بس آنى .. .حرمه .. والمصرف ينراد .. التوبه ... ربى .. ( تتلوى من الالم يتفحصها سعدي ثم يرفع احد الجراجف ويغطيها به ) (١٢٩) .

وهذا الافتعال بعيد عن حقيقة الملهاة اذ يجب الا يكون المضحك مصدراً للتأثير الحزين اذ لو كان كذلك لما استمر مبعثاً للسرور ولانقلب الى موضوع مأسوى ولقد انصف ارسطو حين عرف الملهاة بانها خطأ وتشويه ليس من شأنهما ان يكونا مصدرا للالم والهلاك (١٣٠) .

وكذلك ظهرت مسرحيات اخرى تحاول ان تنقل لنا صورا لحياة الطبقة الفقيرة من ابناء الشعب العراقي ، بصورة اقرب الى التسجيل منه الى الفن والصنعه والاختيار ، مع الحرص على نقل اللهجة نفسها على السنـــة الشخصيات . وهذه المسرحيات قليلة محدودة وابرز

---

(١٢٩) عبد الجبار ولى - مسألة شرف - ص٣٣.

(١٣٠) ارسطو ( فن الشعر ) ترجمة عبد الرحمن بدوي .

من كتب فيها نور الدين فارس في مسرحية ( اشجار الطاعون ) ١٩٦٥ وبجموعته التي تضم مسرحيات قصيرة ( طريق آخر ) ١٩٦٦ وقاسم حول في مسرحيته القصيره ( الكراج الخامس ) ١٩٥٩ ، وكلاهما من خريجى معهد الفنون الجميله ببغداد قسم التمثيل .

وتقع مسرحية ( اشجار الطاعون ) فى ثلاثة فصول محدودة المكان يمكن تمثيلها على المسرح بسهولة وبساطة تامتين . وتدور حول مشكلة الزواج جميع المسرحيات القصيره التي كتبت باللهجة العامية والتي تضمنتها بجموعة ( طريق آخر ) لنور الدين فارس مثل ( فانوس الكلب ، خطوبة بلا عرس ، شناشيل وهيب ، رغبة فراشة ) .

وقد عرض المؤلف في مسرحيته ( اشجار الطاعون ) جانباً من علاقات الفلاحين في الريف . ولكن المبالغة والافتعال ضخما الاحداث وجعلاها بعيدة عن الواقع بعض الشيء . فقد جعل نور الدين فارس من ( غضبان ) زوج ( ريمة ) في مسرحية ( اشجار الطاعون ) قاتلا فى المشهد الاول فغاب عنصر التشويق من مسرحيته ، وحرم المشاهد او القارىء من لذة الاستنتاج والتركيب وبينما كانت الحركة على اشدها في الفصل الاول ، خفتت هذه الحركة في الفصل الثاني وبدت المسرحية ثقيلة مملة ، واذا بالمؤلف يفتعل الاحداث في الفصل الثالث ويجعل الفصل مطاردات متتابعة لاهدف لها ولا نفع . ويلجأ الكاتب الى العنف في المشهد الاخير ويقتل معظم شخصيات المسرحية ، ويجعل غضبان يطلق النار على زوجته ( ريمة ) معتقداً انها ( عناد ) ، ويسدد مسعود بندقيته الى صدر ( غضبان ) بلا وعى متوهما انه ( عناد ) فيرديه قتيلا واطلق ( غضبان ) وهو يحتضر على ( مسعود ) النار فقتله

وفي الوقت الذي سلط المؤلف على غضبان جميع الاضواء في الفصل الاول جعله يختفي طوال المسرحية ، فلا يظهر الا في المشهد الاخير ليكون بطل المجزره الختامية وهذا يخالف كل المخالفة لاصول الفن المسرحي .

وقد ضمت مسرحية اشجار الطاعون لهجات محلية شائعه في بغداد وبعقوبة : ( صبيحة ) : ( تجر اخاها ) يابه امشى هذا عصافيره اليوم طايره ياهو مالتنا .

ريمة : داده صبيحه والله ميدري شكاعد يسوى ، على بختج اندار قربان الجهالج لتنفشين . اشلون بيه اليوم .

صبيحة : بى عزة العزاك ادى عشتو راسي هم وكع .

زيدان : ميخالف اني اركص وغني بس امشي الكيف نسويه ابيت صبيحة انت متحب ريمة ليش هيجي ترخصهه دمشي حتى كاولية حضرنا دفوت ) (١٣١) .

وتصور احداث مسرحية ( الكراج الخامس ) لقاسم حول صورة اخرى من واقع المجتمع العراقي وواقع الطبقات المتأخره منه ، اذ تدور حول أخوين ادخرا سبعين دينارا ليتزوج بها الاخ الاكبر في الوقت الذي يطالبه فيه الاخ الاصغر بنصفها ليتزوج هو الآخر.

واللغة التي استعملها في الحوار خليط من لهجات محلية عديده ـ كما فعل نور الدين فارس ـ واذا غفرنا لنور الدين فارس ذلك على اساس ان شخصياته وان كانت من منطقة واحده ـ وهى منطقه ديالى ـ فهى من اسر متباينة ، فاننا لا نغفر لقاسم

---

(١٣١) نور الدين فارس ( اشجار الطاعون ) ٩٧ ـ ٩٨ .

حول غلطته لان شخصياته جميعها من اسرة واحدة . والمفروض انها تتكلم لهجة واحدة وخاصة ان الاسرة تضم اما واولادها .

يضاف الى ماسبق ان المؤلف قد اخطأه التنسيق والسبك لجمع هذه اللهجات في بودقة الفن المسرحي .

وهذا النوع من المسرحيات العامية مازال يحبو بخطوات وئيدة ولم تتبين ملامحه بعد بصورة واضحة جلية .

الفصل الثالث

# المسرحية الشعرية

تأثرت المسرحيـة الشعرية في العراق بالمسرحية الشعرية المصرية الاولى وبخاصة مسرحيات شوقي ثم عزيز اباظه ، ودارت مثلها حول ابطال من الملوك كما فى مسرحية ( عودة سميراميس ) ١٩٥١ لعبـد اللطيف الشهابى ، و ( سميراميس بين الحقيقـة والاسطورة ) لمحمود الهاشمى ، و ( شمسو ) ١٩٥٢ و ( الاسوار ) ١٩٥٦ لخـالد الشواف او حول الحوادث الكبرى مثـــل مسرحيتي ( ثورة العرب الكبرى ) ١٩٣٦ ، و ( ثورة العراق الكبرى ) ١٩٣٨ لعبد الحميد راضى ، و(الحسين) ١٩٣٣ لمحمد رضا شرف الدين ، و ( يوم العروبه ) لمصطفى نعمان البدرى ١٩٦٤ ، ودارت بعض هذه المسرحيات حول اساطير الحب المنتزعه من بطون التاريخ مثل ( مجنون ليلى ) ١٩٤٦ لعاتكه الخزرجى ، ومسرحيتي ( قيس ولبنى ) ١٩٣٤ و ( اصحـاب الكهف والرقيـم ) ١٩٦١ لخضر الطائى ، او حول الحب و الصراع والخيانة مثل مسرحية ( عامر واسماء ) ليوسف امين ، ومسرحية ( المطلقة ) ١٩٥٨ لعبـد الكريم الألوسى ، الى جانب حوار شعري ليس فيه أثر للفن المسرحى مثل (مجد الزهور) ١٩٤٩ لعبد الغنى الملاح . يضاف الى ذلك مسرحيات شعرية مدرسية قصيرة لا اثر فيها للفن المسرحي مثل ( روايات من تاريخ العرب ) ١٩٤٨ ، و ( مسرحيات الاحداث ) ١٩٥٣ و ( ابو عبد الله الصغير ) ١٩٥٥ لعبد الستار القره غولى ، و ( الدرس قبل اللعب ) ١٩٦٢ لعلي الشوبيكي ، و ( في سبيل الوطن ) ١٩٤٨ للظريفي و ( ديمقراطيـة وسلام ) ١٩٥٩ لعبد الغني الحبوبي .

وقد ظهرت المسرحيـة الشعرية في العراق في الثلاثينـات حينمـا اشتدت الدعوه الى التجديد في الادب ، وكانت الفرق المسرحية العراقية

قد تقدمت ونهضت ، واقبل الجمهور العراقي على المسرح اقبالا كبيراً وقد ساعدت على ذلك فترة الاستقرار والاستقلال الفكري النسبي التي أعقبت تأليف الحكومة العراقية عام ١٩٢١ ووضح أثر النزعة القومية فى هذه المسرحيات ، كما ظهر في اتجاه المؤلفين نحو التراث القومي الملون بلون اسلامى ، فاستمدوا موضوعاتهم من التاريخ العربي ومن التاريخ العراقي القديم . واعتمد المؤلفون في التعبير على قوتهم الشعرية فظهرت غنائيتهم بصورة واضحة ، وظهرت هـــذه الآثار الغنائية فى مسرحهم فى مواقف الرثاء والغزل والفخر .

واول مسرحية شعرية ظهرت في العراق هي مسرحية ( الحسين ) ١٩٣٣ لمحمد رضا شرف الدين ، وتبعه خضر الطائي الذي قلد شوقي في مسرحية ( قيس ولبنى ) عام ١٩٣٤ .

وموضوع المسرحية الاولى ديني تتخلله مواقف عنيفه ، توبة وغضب وانتقام . والموضوع موضوع الحسين عليه السلام عندما قدم الى العراق ملبيا رغبة العراقيين ، والحادث الفاجع الذي انتهى بقتله هو واسرته وأسر من بقى منهم على قيد الحياة ، وارسالهم الى دمشق حسب رغبة الخليفة يزيد بن معاوية ، وقد كتب الشاعر هـذه المسرحية في فترة قويت فيها المشاعر القومية والوعي القومي والاعتزاز بالقيم الروحية والاسلامية وتتكون المسرحية من ثمانية فصول . كل فصل يضم عددا كبيرا من المشاهد الصغيرة التى يتغير مكانها وزمانها ، كما تضم عددا كبيرا من الشخصيات ، وتشمل معارك دامية يصعب اظهارها على المسرح وكأن المؤلف كتب هذه المسرحية لتقرأ لا لتمثل .

والمسرحية مجموعة مواقف عربية اسلامية تعود الشعر العربي القديم

التعبير عنها ، استعمل المؤلف فيها نفس الاسلوب الشعرى القديم بما يمتاز به من خطابية وغنائية والفاظ عربية قديمة تحتاج الى شرحها في هامش الصفحة . واتخذ المؤلف قوالب القصيدة العربية والبحور والقوافي العربية في حواره ، فلم يلجأ الى الشعر المرسل ، وقد تلاءمت هذه البحور والقوافي والاوزان حين دعا الموقف الى جودة الوصف أو الرثاء او الشكاة .

ولا شك أن تكييف الشعر الغنائى العربى كان عملية صعبة لذا تعرض المؤلف من آن لآخر الى الانزلاق في الاسترسال الغنائي على نطاق القصيدة بما يبعث الملل في نفس الجمهور نتيجة لطول القصيدة دون أن تتخللها عوامل مسرحية تقوم بتصوير صراع نفس او حركة مسرحية متطورة كما في مقابلة قادة الجيش الاموى للحسين وطلبهم اليه ان يعود الى مكة ، وموقف اللقاء بين زينب اخت الحسين ويزيد ابن معاوية .

( الحسـين :

| | |
|---|---|
| أيزيد تبغي بيعتي قسرا ؟ | لا كان ذا طوعا ولا قهرا |
| بُعداً - أبايع فاسقا بيدى | قد عاقر الندمان والخمرا |
| حاولت امرأ لست بالغه | حتى تنال بكفك البدرا |
| أو تفلق الهامات بيض ضبا | تكسو الزمان بحلة حمرا |
| بدمائكم ولطالما زمنا | أجرت صوارمنا بها نهرا |
| في «احدها أو بدرها» فسلوا | تنبيكمو الصغرى أو الكبرى |
| أعطى الدنية عن يدى وانا | مولى الشباب بجنة الاخرى |
| مسلم : أهل المكائد والحيل | والغدر والرأى الخطل |

هل كان عهداً أم دخــل        قــد رغتمو روغ ثعل
والجرح لمــا يندمــل        من قيل لى فيكم ذمل
لامكــم مني هبــل        تبغون مني أن أذل
والأمر دونه زحــل        أذودكم ذود الأبل
عن مرتع خصب خضل        بصارم فيه فلــل ) (١)

ونلقى فى بعض الأحيان مشاهد قصصية وصفية لا نتبين علاقتها بعناصر الدراما وهي أكثر صلاحية للقصص والملاحم . ونحن نفهم أن يأتى القصص والوصف عرضا في بعض الحالات داخل الحوار اذا كان هذا الوصف أو ذلك القصص يؤثر في عنصر الدراما ، أو يكشف عن جوانب نفسية الشخصيات ، ويفسر سلوكها . ولكنا لا نتبين أحيانا أية علاقــة بين ذلك الوصف والقصص وسير الدراما وشخصياتها . ونضرب لذلك مثلا بالمشهد الذي يصف فيه الشاعر وصول مسلم الى العراق واستقبال أهل العراق له استقبالا حافلا ، ثم قتلهم له . ويصور هذا المشهد حقيقة تاريخية ثابتة وبين انعطافا مهما في التاريخ العربي ولكننا لم نتبين في المسرحية سبب تهليلهم له ثم قتلهم له ، بل ورد كل ذلك بسرعة وعدم تأن :

( الزمره :

أهلا فالمصر وما فيه        متسافله وأعاليــه
سلس لقيادة مسلمه        وأزمتــه بأياديه
جعل الاكباد لمقدمه        قوسا والنصر يناديه

---

(١) محمد رضا شرف الدين ( الحسين ) ص ١٩ ، ٨٤ .

وحمى كوفان له غاب    ملك والنفس تفاديه
لازال النصر يرافقه    هو سائقه ، هو حاديه

ثم يصور قتل مسلم بعد هذا اللقاء الكبير من أهل العراق .

سرحان : مولاى ! هذا يحتضر

سويد : مولاى هذا ينزع

إني احس قلبه    من ظمأ يقطع

سرحان ! أنى أوى مرته    من حرها تصدع

مسلم: لاحول إلا حوله عز اسمه    سبحانه قد خصنا بمصابه
صبراً على أقداره لا تجزعى    يانفس ان الصبر من أبوابه
أتريد تخبرنى بما أنا عالم    ولقدخبرتهمو ظواهر مضمره) (٢)

وقد بنى المؤلف مسرحيته في أساسها على أزمة ، تتصارع فيها قوى نفسيه واخلاقية متعارضة . ومن الواضح ان المؤلف بنى مأساته في جملتها على هذا الصراع وان ظل احيانا سطحيا ، لايتعمق أغوار النفس البشرية ، ولا يشق الحجب عن خفايا العقل الباطن وشهوات النفس ونزواتها الدفينة . فالصراع قائم بين الحسين من جهة وبين الأمويين من جهة أخرى ، وبين التمسك بالايمان والعقيدة وبين الخروج على التعاليم الاسلاميه ، والصراع لا يجري في الغالب بين نزعات النفس المختلطة ، بقدر ما يجري بينها وبين المبادىء والاخلاق .

( لله في الخلق حكم    أيزيد شراب الخمور ؟
وله السمير ابن الحكم    يضحى ويمسى في حبور
ينهى ويأمر في الخدم    متوطنا أبهى القصور

(٢) المصدر السابق ص ٣٧ ، ٣٨ ، ٤١ ،

الحسين :

بعين الله ما لاقاه قومى — وما ألقى من الظلم الفظيع
أبادونا وما حفظوا لطه — وصيته بنا بين الجموع
اضاعونا وظلما قد اطاعوا — بني حرب وذلوا للمخاليع
أبادونا وما عطفوا لشيخ — كبير او غلام او رضيع
على ظمأ وهذا النهر جار — مباح للوحوش وللقطيع
تمرغ فيه خنزير وكلب — وحرم عن بني الهادي الشفيع) (٣)

والمأساة في اولها زاهية المناظر مشرقة ثم تزداد قتامة في المشاهد الاخيرة ، حيث يحتدم اوار العواطف ، ولا سيما حين يلتقى حسين بأعدائه ، وقد تبدت حولهما غيوم العداوة . ويحتدم اوار العواطف حين يتنازع الشخصية الواحدة عاطفتان عاطفة المادة وعاطفة الروح ، كالصراع الذى نشب في نفس قائد جيش يزيد .

ولم ينجح المؤلف في تصوير الشخصيات الرئيسية فبدت شخصيات غائمة ، غير ناضجة وغير محـــدد الأبعاد . اما شخصياته الثانوية وهي شخصيات عديدة تكاد المسرحية تضيق بها ، فهى حية في بعض احوالها ومن الشخصيات الثانوية اتباع الابطال وهم أوفياء . وتمثل الشخصيات بصورة عامـــة المثل العليا الاسلامية ، فتمتاز الشخصيات الرئيسية بالبطولات والتفوق وصفات الوفاء والشهامة والكرم ، وتتجلى هذه الصفات في الحسين وأهل بيته ، كما يمثل في اتباعهم الوفاء والاخلاص وتتصل مصائرهم بمصائر الأبطال . ومن الشخصيات الثانوية منافس الحسين ( يزيد ) وتابعه ( عمرو ) وهما عادة أنذال المسرحية . وينتهى

(٣) المصدر السابق ص ٥٧ ، ٢١١ ـ ٢١٢ .

( عمرو ) نهاية قاسية كما وردت في كتب التاريخ .

ولئن اكتفى المؤلف بالموضوع المبسط وبالتحليل القريب الفور لنفسيات الشخصيات ، فقد عني بتوفير الالوان الموسيقية والاخيله والتشبيهات والاستعارات ، واناشيد تغنت بعاطفة انسانية عامة كالموت والفجيعه التي انتهى اليها اهل البيت . ولكن الشعر لم يستطع في كثير من الاحيان ان يغطى المناظر المفككة التي لخصت الحوادث بطريق الوصف ومخاطبة عواطف الجمهور . وقد تناول الحوار الدين وعناء المسلمين من ظلم الامويين ، وحاول المؤلف ان يدافع عن أهل البيت بقوة ، ولكن هذا اندفاع لم يرتفع الى درجات عالية من السمو الفني ولم يستطع ان يعبر تعبيراً ملتهباً عن العاطفة الدينية وعن هذه المأساة الانسانية . وتحولت المناقشات بين الحسين واعدائه الى مناقشة شكلية ساذجة لا تدل على تفهم كبير لابعاد المأساة .

ولم يواجه المؤلف مشكلة الوزن والقافية واللغة مواجهة صريحة ، ولم يحاول أن يخلق لنا أداة مسرحية جـديدة تختلف في طبيعتها وتكوينها عن اداة الشعر الغنائي :

(الحسين : أيمنعني ورد ماء الفرات ومنه كلاب الفلا ترتوي ؟
وينزل بالخصب من مربع وينزلنا بالمكان الوبي
باي كتاب وأي حديث وأي نبي ؛ وأي وصي ؟
يقول امنعوا( آل طه) الفرات ورووا القصي ورووا الدني
هبوا انني استحق الظما فماذنب هذا النسا الذنب لي
تفطر قلب لهم من ظما واعول طفل وناح صبي
وشح لنا الطفل عن دره فراح فريسة جوع ضرى

الفارس: حسين ألا تنظر الفرات صفا كالمجين فمت عطشا

آخر : ابني

اخرى : عم

اخرى : يا أبي أعندك ماء أبل الظما ؟

أبي انني قد تركت اخي يدير بفيـــه ولا يرتوي

فلا الثدي در عليه وهل يدر وقد جف منه اللبـا

وليس لدى الام من قطرة تروي غليلاً له او لهـا

الحسين : حنانك يا ربنـا بالصغار ورفقاً بعبد عديم القوى )(٤)

ومهما يكن في عيوب هـــذه المسرحية فقد كانت خطوة مهمة نحو وجود المسرحية الشعرية في العراق .

وقد تطورت المسرحية الشعرية بعد ذلك على يد عدد قليل من الشعراء العراقيين من منهج وصفي تتحرك فيه الحوادث تبعاً للمصادفات وتوصف فيه الحوادث والشخصيات وصفاً لا يمثل الحركة الرئيسية على المسرح ، نحو منهج ترتكز فيه الحركات والشخصيات وتعبر عن نفسها خـلال حوارهـا ، على يد خالد الشواف في مسرحيتي ( شمسو ) و ( الاسوار ) .

اما اكثر هذه المسرحيات فأعمال ساذجة بعيدة كل البعد عن العمل المسرحي الحق ، فمن هذه المحاولات ما هو شبيه بالملحمة الشعرية مثل ( سميراميس بين الحقيقة والاسطورة ) و ( عودة سميراميس ) و ( يوم العروبة ) ومنها ما هو شبيه بالاوبرا مثل ( مجد الزهور ) ، ومنهـا ما هو ضائع لا نكاد نعرف أين نضعه من فنون الأدب مثل مسرحيتي

(٤) المصدر السابق ص ١٤٠ ، ١٤١ ، ٢١٥ .

( ثورة العرب الكبرى ) و ( ثورة العراق الكبرى ) فهما مجموعة من القصائد والأحداث المكتظة التي لا يربطهما اي رابط فني .

وتفتقر هذه المسرحيات الى الخصائص والشروط المسرحية والدرامية افتقاراً شديداً ، وان توفرت في بعضها جودة الاسلوب وقوة الشعر ، مثل مسرحيتي ( سميراميس بين الحقيقة والاسطورة ) و ( عامر واسماء ) والسبب في فقدهما لخصائص الفن المسرحي صعوبة التوفيق عندهما بين التعبير الشعري التمثيلي والبناء الدرامي المندرج فضلاً عن أن شعرهما اعتمد على بناء القصيدة القديم . وقصر عن اشباع الحاجة المسرحية لتقيده بالوزن والقافية والغنائية القديمة ويضاف الى ذلك قلة استعداد المؤلفين لصب الافكار والمواقف العقلية والتحليلات المنطقية في مسرحياتهما .

وأفضل المسرحيات الشعرية العراقية اذا استثنينا مسرحيات الشواف والطائي وعاتكة الخزرجي ، مسرحيتا ( عبدالحميد راضي ) ( ثورة العرب الكبرى ) و ( ثورة العراق الكبرى ) رغم ان هاتين المسرحيتين خاليتين من الفنية المسرحية ، لأن المؤلف لم يراع فيهما الفن المسرحي ولم يلتفت اليه ( وهما عبارة عن سلسلة من الاحداث لم يحسن المؤلف الربط بينهما ، كما قيد نفسه بنصوص التاريخ وتلك صنعة المؤرخ وليست صنعة الكاتب المسرحي ) (٥) .

وقد كثرت المناظر في مسرحيته وتعددت وأصبح من المتعذر تمثيلها فالفصل الثالث من مسرحية ( ثورة العرب الكبرى ) يحتوي على خمسة عشر منظراً لم يلتزم فيه وحدة الزمان أو وحدة المكان . فالمنظر

---

(٥) جميل سعيد ( المصدر السابق ) ص ٦١ .

الاول تدور أحداثه في مقصورة الملك حسين في الحجاز ، والثاني في ساحة فسيحة بجوار الكعبة ، والمنظر الثالث في الصحراء امام مدينة الطائف ، والمنظر الرابع في غرفة كبيرة في قصر الحسين ، والمنظر الخامس في المدينة المنورة ، والمنظر السابع في بادية الشام ، والمنظر الثامن في دمشق ، والمنظر التاسع في باريس حيث ينعقد مؤتمر الصلح والمنظر العاشر في دمشق ثانية ، والمنظر الثانى عشر في كربلاء ، والمنظر الثالث عشر في عمان حيث يحتضر الملك حسين ، ويحتوي الفصل الاول من مسرحية ( ثورة العراق الكبرى ) على ثمانية عشر مشهداً ، وكل مشهد من هذه المشاهد قصير متغير الزمان والمكان ، والتناسب معدوم في المسرحيتين(٦) فهما يتكونان من ثلاثة فصول يضم الفصل الاول من مسرحية ( ثورة العرب الكبرى ) ستة عشر صفحة ، والفصل الثاني ثمان وعشرين صفحة ، والفصل الثالث احدى وثمانين صفحة ، ويضم الفصل الاول من مسرحية ( ثورة العراق الكبرى ) خمسين صفحة ، ويشغل الفصل الثاني ثمانين صفحة ، على حين لا يشغل الفصل الثالث الا عشر صفحات ، وقد كتب المؤلف المسرحيتين لتقرأ لا لتمثلا على المسرح ، اذ كان المسرح العراقي في ادوار نشوئه الاولى يفضل المسرحيات النثرية التي تلاقي اقبالاً من الجمهور العراقي على المسرحيات الشعرية . ومع ذلك فان القارىء لا يستجيب الى مناظره العديدة اذ كانت سريعة ومملة وغير مترابطة ، وكان يلجأ في كثير من الاحيان الى السرد ليربط بين هذه المناظر عن طريق التوجيهات المسرحية كما في المثال التالي :

( المنظر الثاني : في مضارب شمر حيث يرى جميل المدفعي في

(٦) انظر جميل سعيد ( المصدر السابق ) ص ٦٢

عصابة من رجاله وعجيل الياور في رجال
من قبيلته .

المنظر الثالث : بالقرب من سنجار جميل المدفعي في عصابته
وعند زعيم اليزيدية .

المنظر الرابع : في تلعفر القوة الانجليزية متحصنة بدار الحكومة
تقاوم الثوار في معركة حامية ) (٧) .

وقد استمد عبدالحميد راضي موضوع مسرحيته من التاريخ العربي الحديث ، وليس من المعقول في فن كتابة المسرحية ان يتناول المؤلف شخصيات معاصره ما زالت حية ، لانه لا يستطيع الكتابة بصراحة ما دامت الشخصيات التي يتناولها تحتل مراكز كبيرة في جهاز الحكم مثل ( نور السعيد ، وجميل المدفعي ، وحيدر رستم ، ومولود مخلص وجودت الايوبي ، ورضا الشبيبي ) وغير ذلك من الشخصيات الكبيرة في العراق ، بالاضافة الى الاسرة الهاشمية برمتها . فاذا مدح المؤلف هذه الشخصيات تعرض للاتهام بالملق ، وان نقدها تعرض للعقاب ، ومثل هذه المسرحيات لا يمكن ان تنجح لانها ترتبط بظروف سياسية عابرة قد يحكم التاريخ على شخصياتها واحداثها حكماً قاسياً ويدين بعضها. ولو اختار المؤلف شخصيات خيالية وتمكن من اختلاق أزمة مسرحية تصور مشاكل نفسية واجتماعية وعاطفية تبقى على الزمن لكان أقرب الى النجاح (٨) . ومع ان عدد الشخصيات في مسرحيته كبير جداً تتغير من منظر الى منظر فانه لم يكتف بهذا العدد الكبير من الشخصيات

---

(٧) عبدالحميد راضي ( ثورة العراق الكبرى ) ص ١١ ، ١٣ ، ١٥ .

(٨) انظر علي الزبيدي ( المسرحية العربية في العراق )

بل استعان بشخصيات ثانوية لم يعطها اسماء كما في المقطع التالي :

( احد الحاضرين : نفحة عاطرة ما هذه

آخر نسمات الحق هبت سحرا

آخر وقد جلا الترك .

آخر أجل شاهدتهم حين ساروا جحفلاً مندحراً

وسرت نادية آمالها تسحب الذيل هواناً في السرى

آخر : كم شريد لا يرى من ملجأ وصريع فوق بوغاء الثرى

آخر : طاردتها فئة من يعرب بلغت في المجد والعز الذرى ) (٩)

ويستمر على هذا المنوال طيلة المنظر الثامن .

أما حواره فهو أضعف ما يكون ، إذ تكثر القصائد الحماسية البعيدة كل البعد عن الحوار المسرحي فيهما . واحسن مثال على ذلك المشاهد الثلاثة الاولى من مسرحية ( ثورة العراق الكبرى ) اذ نظمها المؤلف فى قصيدة واحدة جاوزت ابياتها الخمسين ، وجعل قافيتها تضرب في النفس ضرباً كئيباً يبعث على الملل (١٠) . ولم يفعل سوى ان كتب بجانب بعض الابيات ( آخر .. آخر ) . وكان الأليق ان يجعل حديث احد القائلين نتيجة او سبباً لحديث الآخر . فهو قلما يعمد الى تقطيع الابيات ليظهر فيها الحوار كأن يجعل احـد المتحدثين يقول شطراً او كلمة ويجعل الآخر يتم البيت (١١). ولكن شعر عبد الحميد راضى مع ذلك لا يخلو

---

(٩) عبدالحميد راضي ( ثورة العرب الكبرى ) ص ٨٣

(١٠) المصدر السابق ص ٣٧ ـ ٣٨ ، ٥٦ ـ ٥٧ ، ١١٢ ـ ١١٥

(١١) جميل سعيد ( نظرات في التيارات الادبية الحديثة في العراق ) ص ٥٨

من القوة والمتانة والصنعة .

وكثيراً ما يهتم المؤلف بالاحداث الثانوية في مسرحيته ويغفل الاحداث التي تستحق الاهتمام ، فهو يقول مثلا « يهجم عشر رجال من الظوالم ينقذون زعيمهم بالسلاح (١٢) ثم يعقب عليه مباشرة بقوله : « الظوالم بعد ان ينقذوا زعيمهم » ويمر بمشهد الانقاذ من غير ان يقول كلمة واحدة فيه بينما يستحق هذا المشهد الاهتمام والتسجيل في الوقت الذي يكثر من الكلام الذي لا ينمي الحدث على لسان « آخر .. وآخر . وآخر ... » كما مر بنا سابقاً .

* * *

والمسرحيات الشعرية العراقية - عدا القليل منها كما سنرى - مجموعة من القصائد الغنائية لا يربطها البناء الدرامى الكلى العام للمسرحية الشعرية ، بحيث تصبح في كثير من الاحيان عاجزة عن الاستجابة الفنية لانها تخضع لضرورات الشعر العربى وقيوده ، ويصبح كثير من اجزائها قصائد طويلة منفصلة غنائيه ليست ذات طابع مسرحى حقيقى .

« الشيخ علي :

سأملأ كأسى بالدموع واحتسى ... عسى ان يهين الدمع قلبا مصدعا
واحسب نجدا بعده ولو انها ... تلألأ فيها الزهر جرداء بلقعا
سأذكره ما لاح للشمس حاجب ... وما ردد الشادي هواه ورجعا (١٣)
واعلم ان الحزن لابد قاتلي ... فهل ينقذ الصبر الفؤاد الموجعا »

---

(١٢) ثورة العراق الكبرى ص ٩

(١٣) يوسف امين قصير ( عامر واسماء ) ص ١٧

وكتاب المسرحية الشعرية في العراق مولعون بالاتجاهات الاخلاقية والروحية ، يغلبونها على الدوافع النفسية والانسانية ، ـ وقد شذ عنهم خالد الشواف في مسرحيتي ( شمسو ) و ( الاسوار ) وقد اتخذ هؤلاء الكتاب مشاغل قومهم ومقتضيات بيئتهم محركا لمسرحياتهم ، وفسروا التاريخ على ضوء تلك الاتجاهات ، ونظروا الى الماضي من الوجهة الاخلاقية كما في جميع المسرحيات الشعرية في العراق .

وقد برز الطابع الغنائي في هذه المسرحيات ونفسر ذلك بأن جل هؤلاء المؤلفين شعراء غنائيون قبل ان يكونوا كتاباً مسرحيين ، لذا اصبح من الصعب عليهم التخلص من طابعهم الغنائي ، فلم يوفروا لمسرحياتهم التسلسل الحي ولا البناء المتطور ، وغلب عليهم البوح الوجداني او الوصف الشاعري .

( قيس :

وما كان إلا نظرة وجوابها فعلقتها اذ علقتها حباليا
تبدت علينا والظلام يحفنا فخلنا كأن الصبح قد عاد ثانيا
تجرر اذيالاً من الوشي خلفها وتخطر في دل يغير الغوانيا
وما خطرت الا على القلب انها يلذ لها وقع الخطا في فؤاديا
وأسكرني منها عبير لاجله سلوت الاقاحي بل سلوت الغوانيا
وسددت سهمي كي اصد سهامها فما راعها الا ووقع سهاميا
كلانا غدا نهبا لسهم اصابه فيامن رأى المرمى اصبح راميا) (١٤)

كما ان حشو الموضوعات الثانوية وحشر اللوحات الوصفيه اضرا بمسرحياتهم ، وكذلك الانصراف الى تسقط المشاعر والعواطف اعاق

---

(١٤) عاتكة الخزرجي ( مجنون ليلى ) ص ٢٩

عملهم المسرحي عن التطور الحي الشائق نحو الحل .

وهذا الانقسام في التكوين المسرحي انفصام في ربط الاجزاء كما بينا سابقاً عندما تحدثنا عن مسرحيتي ( ثورة العرب الكبرى ) و ( ثورة العراق الكبرى ) على سبيل المثال ، وسبب ذلك اصطناع موضوعات ثانوية الى جانب الموضوع الاساسي ، فغالبا ما تكون المناظر الثانوية حشوا يوسع الاثر الهام في المسرحية . فبينما قدم لنا مؤلف ( شمسو ) في الفصل الاول الصراع العقائدي الديني بين شمسو من جهة ، ووالده وحاشيته من جهة اخرى ، الهانا في الفصل الثاني بأمور لها اهمية ثانوية في موضوع المسرحية كاهتمام الملك بأحوال الاسرى ، وحب شمسو لابنة عمه نيرما ، بينما كان ينبغي أن يطور الحدث الرئيسي في هذا الفصل الى ما يكفي كتمهيد للاصطدام الحاسم لكى يتسنى له تحقيق هـــذا الاصطدام في الفصل الثالث الذي هو ثورة الكهان على شمسو وتحريضهم عليه .

ومن الكتاب من لجأ الى رسم المجتمعات وحشر اللوحات ، وكثير منها لا علاقة له بالعمل المسرحي وانما غايته وصف العصر والبيئة ، كما في مسرحيتي عبدالحميد راضي ، ومسرحية (الحسين) لمحمد رضا شرف الدين الآنفة الذكر حيث نجد تآمر يزيد بن معاوية على قتل الحسين ، والمعارك الدامية التي خاضها الحسين وأهله ضد جيش يزيد . كما نجد في هذه المسرحيات تنوعا في الزمان وفى المكان فتنتقل المناظر بسرعة من مكان لآخر ، كما بينا في مثالنا الآنف الذكر عن مسرحيتي عبدالحميد راضي ، ومسرحية ( الحسين ) كذلك ، ومن الكتاب من ركز على شخصية واحدة فأضاع الوحدة الدرامية كما في مسرحيتي ( عودة سميراميس )

و ( سميراميس بين الحقيقة والخيال ) ، ومنهم من اطال الحديث بالنسبة لشخصية معينة ففقد بذلك الوحدة الفنية ، كما في معظم مسرحياتنا الشعرية حيث ينبغي ان يقصر الحديث ما أمكن .

( مشلمينا « متلعثماً » حقاً أراك صدقت يا .. يا .. « متردداً » .

لم تعد لى جرأة ويحق لي ان اجبنا
ازف الوداع الآن بعد مصيبة امسيت القى من مآسيها العنا
لم يلق يمليخا ولا مرنوش ما لاقيت من هول تضيق به الدنا
بيني وبينك ليلة او شبهها فاذا بها امست قرونا بيننا
واذا مددت اليك كفى ردها امد من التاريخ منقطع بنا
مرنوش قولك صادق لقد انطوت في غابر التاريخ صفحة عصرنا
ولقد عدونا بعد ذلك ملكه في طيه الماضي البعيد يضمنا
اما اردنا عودة منه الى هذا الزمان فكان ذلك ذنبنا
افلا تراه جاء منتقما ؟ بلى ! قد جاء منتقماً وكدر صفونا) (١٥)

وقد اهتم المسرح الشعري العراقي بالصراع ، فالصراع في مسرحية ( شمسو ) على سبيل المثال ، صراع بين قطبين يمثل احدهما شمسو والثاني يمثله المجتمع وعلى رأسه الكهنة ورجال الدين ، والصراع في مسرحيـة ( اصحاب الكهف والرقيم ) صراع بين أهل الكهف الثلاثة والزمن الذي مضى عليهم وهم نيام في كهفهم ، والصراع في مسرحيتي ( قيس وليلى ، وقيس ولبنى ) صراع بين العاشقين من جهة وأهليهما والتقاليد العربية من جهة أخرى . اما من ناحية الحوار الدرامي فيفترض فيه اداء غرض الحديث ، والحديث جزء معبر عن

---

(١٥) خضر الطائي ( اصحاب الكهف والرقيم ) ص ١٠٨

الفعل وهوحديث عادي فيه مافي الحديث العادي من اقتضاب واختصار للجمل ويتغير حسب تغير الظروف المختلفة التي تعيشها الشخصية . وكل اطالة في التعبير عن الشخصية أو شرح موقف معين او اتمام للحيل لامبرر له يقطع الاتصال الفكري للاحداث ، ويفصم الوحده العضوية ، فلابد ان تكون لغة الشعر المسرحى شفافه غير كثيفه تضيء المعنى ولاتطمسه ليستعان به على جلاء مشاعر تترأى على هامش الموقف ، وتساعـد موسيقاه على اذكاء هذه المشاعر دون ان تلحظ . وتتمثل الحركة في الحوار الشعري فلا يقف كالشعر الغنائي عند التعبير عن مشاعر يحدث بها الشخص نفسه دون تجاوب مع الشخصيات الاخرى والموقف - كما نشاهد في معظم مسرحياتنا الشعرية - ، لانه حوار يتمثل في عمل لافي صور تمثل مشاعر وتنتقل بلغة الى عالمنا الواقعي ، لاترجع فيه بالجمهور الى ماضي غريب عنه ، فلا غرابة في الحوار ولا تعقيد ولا خطابة في لهجته لانه حديث يقول فيه الاشخاص مايقولون في مجابهة شخصيات اخرى او مواقف (١٥) وما يقولونه ليس تلاوة لقول أو شعر محفوظ ، أو القاء لخطبة على عكس ما فعل عبد الحميد راضي في مسرحيته على سبيل المثال :

( نايف :

اجان من وفي للمو طن المحبوب بالعهد
وما زال مدى الايام فيه صادق الود « يصعد المشنقه »
ليسوء الاسد ان يبقى بلا حام شرى الاسد

---

(١٥) عبد المحسن عاطف سلام ( عن مسرحيات عزيز اباظه ) ، ومحمد غنيمي هلال ( في النقد المسرحي ) .

وفي اكتافه الاعـــداء « أهل الحل والعقد»
وفي قبضتهـا اضحى تراث الأب والجـد
فان لم تثر العرب وتشحذ مرهف الحد
الم تعلم بأن الحق للقوة والايـــد
الا فلتدع اللهـــو لتستمسك بالجـــد ) (١٦)

وذلك لان الحوار نفسه فعل نرى فيه الاشخاص وهـم يفعلون ، وبقدر ما يعنيهم من امر انفسهم في موقفهم بوصفهم اشخاصاً احياء يواجهون موقفا محددا ، لا يتوجهون بأقوالهم أو بأفعالهم الممثلة في اقوالهم الى الجمهور .

وقد يطول الحديث الفردى ( المنولوج ) للشخصيات ، مما يؤدي الى تفكك الحدث وحدوث الانفصام ، كما في هذا المقطع - على سبيل المثال - فى مسرحية شمسو :

« نيرمـا :

أبثك يا أيها الزهر ما بي فانك يا زهر خل حميم
بثثتك من قبل نجوى عذابي فشاطرت قلبي الاسى والهموم
وها أنذى اليوم وافرحتاه ابثك يا زهر نجوى الفرح
تعال وشارك فؤادي هوٰه فقد فاض بالحب هذا القدح
شذا الزهر يا أيها المسكر تضوع وكن لفؤادي الرسولا
تحمل من الشوق ما تقدر وبلغه عني الحبيب الجميلا
ويا وردة حسنت في العيون تمنيت لو كنت مثلك وردة
لعلي اليـــه يوماً اكون فيمسح بى شفتيه وخده

---

(١٦) عبد الحميد راضي ( ثورة العرب الكبرى ) ص ٤٠ .

اذا انساب عطري الى شفتيه فقد نلت ياقلب كل الامل
فيا ليتني وردة في يديه عسى ان يرويني بالقبل » (١٧)

كما نجد عند شعرائنا المسرحيين ضعف القدرة في تنويع الحوار وتوزيعه ، اذ غالبا ما يكون على وتيرة واحدة ، واقرب الى السؤال الباهت والجواب العابر لان اسلوبهم الشعرى الغنائي يظهر في حوارهم.

( قيس :
زياد كفى هزلا وخل معذبا تعشق لحظا بالفتون مكحلا
كأن به سحرا دعاني للهوى فكنت به هذا المعنى الموكلا
زياد : ومالك قيس لاتسمى . . اغيرة ؟
قيس : حنانيك دعني لست بعد لأسألا
زياد : أتخفر عهد الود يا قيس
قيس : فاسمها من الليل اذا أرخت على الظهر اليلا ) (١٨)

ويجيء الحوار في كثير من الاحيان غير ممثل لطبيعة الشخصية المكتملة ووضعها النفسي والاجتماعي ، فشمسو الذي يقف ضد عقيدة قومه بصلابة وقوة يعتزل الملك بعد ان يؤول اليه العرش بوفاة والده ، ويظهر ضعفا لايتناسب مع القوة والصرامة التي اظهرها طوال المسرحية .

( شمسو :
تبصرت في الامر حتى وجدت من الخير للشعب ان اعتزل
أ أحكم شعبا ولا رأي لى وآمن في حكمه من زلل ) (١٩)

---

(١٧) خالد الشواف ( شمسو ) ص ٤٥ ـ ٤٦ .
(١٨) عاتكة الخزرجي ( مجنون ليلى ) ص ٢١ ـ ٢٢ .
(١٩) خالد الشواف ( شمسو ) ص ٩٧ .

ولهذا السبب كانت الشخصية فى مسرحنا الشعري غائمه غير محددة الملامح ، بحيث ترسب في أعماق النفس البشرية بسمات معينة وطبيعية خاصة . بينما الشخصية المسرحية الحقيقية التي تمثل دور البطل في المأساة شخصية تعمل داخل اطار الحبكه ، وهي الشخصية التي تجتذب اشفاقنا عليها وخوفنا على مصيرها ، بحيث نشاركها احزانها واحداثها .

ومع ذلك ففي مسرحنا الشعري رغم كل هذه المآخذ شخصيات استطاع خالقوها أن يجعلونا نشفق عليها اشفاقا حقيقيا ، ونشاركها مشاركة وجدانية ، مثل شخصية ( شمسو وقيس ولبنى وليلى ومثلينا وبراسكا ) . ففي مسرحية ( الاسوار ) يرتفع اشفاقنا على ( شوكال ) الى قمة من القمم الفنية الاصيلة التي ترتفع بنا الى المأساة الحقيقية . فعندما يستبيح الفرس بابل لا يدخل اليأس الى قلب ( شوكال ) بل هو يفكر في الجولة الثانية التي سيطرد فيها الاعداء من بلاده المستباحة.

وقد انتزع كتاب المسرحية الشعرية شخصياتهم من التاريخ ، والتزموا بالصورة التاريخية وما اقتضته امانة تاريخية بأن يحافظوا على الكيان العام للشخصية كما حددتها المادة التاريخية والاسطورية يستثنى من ذلك مافعلته عاتكة الخزرجي في مسرحية ( قيس وليلى ) اذ غيرت العقدة بعض الشيء ، فالروايات التاريخية ومنها مسرحية شوقي تميت ليلى قبل قيس ولكن عاتكة تعكس هذا وتميت قيس قبل ليلى ، وتوقفها موقف النادم المتحسر عليه ، والذي نعرفه أن قيس هو العاشق الموله الا اننا في المسرحية ، نحس ليلى احر لوعة وعشقا من قيس (٥).

( قيس : لما الصمت يا ليلى ؟

---

(٥) انظر ( جميل سعيد ) المصدر السابق ، ( وعلي الزبيد ) المصدر السابق

ليلى : حنانيك ان لي حديثا بقلبي ما داره لساني
قيس : هو الحب ياليلى بعينيك ناطق يحدث في يسر وسحر بيان
ورب حديث اقصرت عنه احرف وضاقت به بين اللغات معاني
وذاك حديث الروح للروح في الهوى يترجم في لفظ من الخفقان
ليلى : فداؤك قيس الروح كالقلب انه تقطع من وجد ومن خفقان
قيس : وكيف قضيت اليوم يا ليلى ؟
ليـلى : في جوى وبين حنين شفني وبراني
اذا جئت أبغي الغزل كسرت مغزلي وخيل لي قيس بكل مكان )(٥)

ويفضى التقيد بملامح معينة اعطاها التاريخ أو الاسطورة الى ضعف فى البناء المسرحي ، وعدم قـدرة على تكييف الاحـداث والشخصيات . وتكييف الاحداث شرط اساسى لبلوغ القمة الفنية التي يرتجيها المؤلف لانه حر في نظرته الى الناس ، وكلما ازداد صدقه الفني ازداد تعلق الناس به واقترابهم منه .

* * *

ويعد خالد الشواف في مسرحيتيه ( شمسو ) و ( الاسوار ) من أبرز كتاب المسرحية الشعرية في العراق ، فقد استطاع ان يصل الى تأليف مسرحى ناجح يجمع بين الاسلوب الشعري المتين والبناء الدارمي الجيد. ومسرحيته الاولى ( شمسو ) ١٩٥٢ تقع في اربعة فصول ، تشتمل على منظرين ، عدا الفصل الرابع الذي يشتمل على ثلاثة مناظر ، وتدور احداث المسرحية حول ( شمسو ) ولى العهد الفتى الطيب الذي آمن بالتوحيد وجهر بعقيدته ، مما اوغر صدر الكاهن الاكبر ( نيريسو ) عليه ودفعه هو واتباعه الى السخط والتآمر عليه مع ابن عمـــه ( اديدو )

---

(٥) د . عاتكه الخزرجية ( مجنون ليلى )

الطامع في ولاية العهد . اما شمسو فقد كان مشغولا عنهم . بتتبع العلوم ، كما كان قلبه منشغلا بحب ابنة عمه ( نيرما ) . وعندما يموت ( انوا بلو ) ملك بابل ووالد شمسو ، يتآمر الكاهن الاعظم مع (اديدو) للتخلص من شمسو وتنصيب اديدو ملكا عليها بدلا منه ، ولكن القائد ( أبيرو ) يحبط محاولة الكهنة ويقتل ( اديدو ) ويفرح انصار شمسو باعتلائه العرش . غير أنهم يفاجأون برفضه الملك وتنازله عنه لاخيه ( سامو ) . وسبب زهده في العرش هو كفره بالدين البابلي ، وزهده في الحياة بعد ان ماتت حبيبته ( نيرما ) فانسحب مؤثراً العزلة والانقطاع الى عقيدته .

اما مسرحيته الثانية ( الاسوار ) فتقع في اربعة فصول أيضاً ، وهي لا تقل جودة عن مسرحيته الاولى بل تفوقها في عمق احداثها ورسم شخصياتها واعطاء الحدث الرئيسي فيها ابعادا جديدة انعكست فيها الروح القومية . وقد وفق المؤلف في تشخيص تآمر اليهود ودسائسهم . وترجمته هذه الاعمال الى افعال مسرحية لا نجد فيها حشوا ولا خطابية ولا وصفاً مما تنزلق اليها المسرحيات السياسية التاريخية . وتلمح في سطورها نقداً ولمزا للاوضاع السياسية المعاصرة، وتذكيرا بنكبة فلسطين ، عن طريق تصوير دسائس اليهود ومكرهم ودورهم في اسقاط دولة بابل وفيها نرى الاحوال السياسية والاجتماعية متردية في بابل . فأميرها ( بلشاصر ) يلهو ويقضي اوقاته في احضان الجواري بين القصف والخمر . اما اليهود فكانوا منصرفين بكل طاقتهم لتدبير الدسائس والمؤامرات للاطاحة بالدولة البابلية ، انتقاماً لمافعله البابليون باليهود . وكان هدفهم ابعاد القائد البابلي ( شوكال ) الذي كان

باخلاصه وذكائه وقوة شخصيته عقبة كأداء في طريقهم . وينجح المتآمرون اليهود في تعيين قائدين يهوديين بدلا منه ، فيمعنان في اضطهاد الشعب ويزداد اضطراب الدولة وتتردى الاحوال فيها ، ويتآمر اليهود مع الفرس للاستيلاء على بابل ، فيستولي عليها ( كورش ) قائد الفرس بمعونة القائدين اليهوديين ، ويقضي على الدولة الكلدانية . ولكن المؤلف لم يدفعنا الى الاستسلام واليأس بل نجد ان ( شوكال ) يهرب من قبضة اليهود ، ويدبر الأمر للجولة الثانية .

والمسرحيتان مأخوذتان من التاريخ العراقي القديم ، ولكننا لا نستطيع ان نحاسب الشواف عن مدى صحة الأحداث التاريخية التي قدمها لنا ولا عن حقيقة الشخصيات ، لانه قال في المقدمة ( اذا وجد فيها المؤرخ المحقق حوادث لا تأتلف مع الوقائع التاريخية او اسماء لم يكن لها وجود تاريخي او اشياء لا يتقبلها الواقع التاريخي فمعذرتي اليه انني لم أتوخ من كتابة هذه المسرحية ان اقدم تاريخاً لحوادث وقعت في بابل وانما قدمت فكرة اصطنعت لها جواً بابلياً وصورة في اطار بابلي ) (٢٠) .

والشواف في مسرحيتيه شاعر هادف . وهو لا يقدم لنا فناً مسرحياً محضاً ولا يطرح قضايا انسانية عامة ، بل يطرح قضايانا الخاصة التي تتحرك على تربتنا ففي شمسو حاول ان يبعث فينا حرصاً على عقيدة التوحيد بنموذج تاريخي ضحى بالعرش من اجل هذه العقيدة ، ولكن يؤخذ عليه موقف البطل السلبي فهو رغم ايمانه بقضيته وتضحيته في

---

(٢٠) خالد الشواف (شمسو ) ص ٥ ، ٦

سبيلها لم يحاول الدعوة لها حتى بين اصدقائه وانصاره (٢١) .

وفي مسرحيته الثانية ( الاسوار ) طرح قضية فلسطين بكل جوانبها المأساوية ، ووضع اصبعنا على اسباب النكسة بصورة واضحة وجلية .

ونلحظ في مسرح الشواف آثاراً غنائية ، فقد سيطرت على شمسو غنائية تضج بالعواطف وكثرت فيها المقطوعات الغنائية التي لا تستدعيها الحبكة الفنية . وقد ساعد على النزعة الغنائية ان احد الاشخاص في المسرحية كان شاعراً ، وان بطلها كان عاشقاً كثير التأمل . كما كثرت فيها مجالس الشرب والطرب والطقوس والعبادات (٢١) .

( حيرام :

الزورق الحالم وهنا سرى ... بجدافه ينثر عقد النجوم
شرد عن اعينهن الكرى ... في ذلك الليل الدجى البهيم
فبانت النجمة مما جرى ... ترسب من رجفتها او تعوم
سرى رخاء فوق شط الفرات ... وقد غفا الكون وغاب القمر
ملاحه حلو رقيق السمات ... المحب في عينيه باد اثر
عذراءه الحسناء نامت فبات ... الليل يرعاها حليف السهر
يا زورق الحب عليك السلام ... ولا عدا يوماً عليك الغرق
يشكو سهاد الليل اهل الغرام ... وانت ملاحك يهوى الأرق
ان لم يقم وما اراه ينام ... فان فوق الصدر عذر الحدق ) (٢٢)

على ان هذا الصوت الغنائي يخفت شيئاً ما في مسرحية الاسوار

(٢١) سامي مهدي (دراسة في مسرحيتين شعريتين) مجلة الاقلام العراقية ٧ / ١٩٦٦

(٢٢) الشواف شمسو ص ١٩ ـ ٢٠

للقوة العنصر الدرامي الذي اخفى كثيراً من الظلال الغنائية

الاحتلال ..

فهيهات منجيك الحب الذي انت اهله ... اذا ما رأينا بالبلاد الظبى تصلى

متى سيدي تزجى الجيوش لبابل ... تسوق اليها الرعب او تنشر الهولا

متى تعمل السيف الحديد بأهلها ... فتحصدهم لا شيخاً يخلي ولا طفلا

كورش : رويدك .. بعض الحقد استير

استير : كله ففي لدى شرعهم امعنت بأهلي اقتلا

كورش : تمكن منك الحقد استير

استير : انني عليهم لمثل الشاة فوق الغضى اتقلى

متى سيدي تطفي إلى الثأر غلتي ؟ متى الحرب ؟! (٢٣)

على ان الابتعاد عن الغنائية وتوزيع الحوار بحسب ما تتطلب الحركة المسرحية كان في بعض الاحيان على حساب المستوى الجمالي للشعر . لكثرة الاسماء الثقيلة والتي وردت في المسرحيتين ، فقد كان المؤلف يزيدها ثقلاً اذ يجمع بين اسمين معاً احياناً او يجمع بين ثلاثة اسماء في بيت واحد (٢٤)

( كأداو وابيرو ماذا تشيران فأمر شمسو الأمير الغيائي )

وبقوله ( قد سمعتم كأداو ، ابيرو ، اديدو وعلمتم ماذا يريد الرسول

ما الذي ترتأون في شوكائي وبعلو شاما اشيرو وقولوا ؟ »

وتطالعنا في المنظر الثالث من الفصل الثاني اسماء ( مزدوح ، وأنو ، آيلنه يعلن ، اشان ، شماس ، عشتلي ، تقجراص ، مناثيل ، نيناث ، بليو ، نيامات ) .

---

(٢٣) الاسوار ٥٩ - ٦٠

(٢٤) انظر جميل سعيد ( المصدر السابق ) ص ٦٨

وقد نجح المؤلف في بنائه المسرحى ، فقد بدأ مسرحية ( شمسو ) بداية موفقـــة فهيأ لنا جو المسرحية وقدم شخصياتها . وبدأ حدث المسرح يتصاعد منها ، فعرفنا ان بين شمسو والآخرين خلافاً في العقيدة وان هذا الخلاف ينذر بمشاكل ستحدث .

( انوابلو ـ «الملك مخاطباً اديدو »

ـ اين كنت

اديدو ـ لقد زرت شمسو فرحنا معا في حديث قصير

انوابلو ـ وما هو ؟

اديدو ـ لا شيء « بلهجة غريبة »

انوابلو ـ قل يا اديدو كأن الحديث حديث خطير

اديدو ـ « وبنفس اللهجة » كان يشكو حضور الصلاة

انوابلو ـ « مقاطعاً » كفى عد عنه « يظهر عليه التأثر»

ابيرو « القائد » ينادي متداركا الموقف سقاة الخمور

تعالوا فصبوا الطلى للأمير فصهباؤكم عبقت كالعطور

حيرام « الشاعر » يرفع كأسه ويعقب ـ

وصهباؤكم سطعت كالشعاع ورقت كبلورة في نمير .. ) (٢٥)

ويؤكد الكاتب ذلك فى المنظر الثالث من هذا الفصل حيث ينقلنا الى الاحتفال بعيد النذور وعندما يغادر الملك يهتف الشعب بحياته وحياة شمسو مما يغضب الكهنة ويسخطهم ، ويكشف لنا عن أمر عظيم يعده نبريسو رئيس الكهنة لشمسو .

( نبريسو : ستعلم يا شمسو غداً ما يجره عليك ضلال بالغ وعناد .

---

(٢٥) شمسو ص ١٧ ـ ١٨

أتسخر يا شمسو من الدين جهرة ونبريسو مكتوف اليدين جماد ؟
ولكن نبريسو اذا هيج غيظه عليك حـــداه قسوة وجلاد
وأين من البحر الخضم صبابه واين من السيل الآتي ثماد ؟ (٢٦)

إلا ان الحدث لم يتصاعد بشكل مرضي ، ففي حين شوقنا الفصل الاول لمعرفة ما سيلي من أمور ، راح المؤلف في الفصل الثاني يلهينا بأمور ثانوية في موضوع المسرحية كاهتمام الملك بأحوال الاسرى وحب شمسو لابنة عمه بما أخر الاصطدام الحاسم بين الكهنة وشمسو الى الفصل الرابع ، كما انه اضعف النهاية بأن وزع تفكيرنا في نقطتين هامتين لاعتزال شمسو الملك ، فقد بين لنا ان الدافع لذلك هو موت نيرما . والواقع ان المشاهد يحار في هذا الموت المفاجىء ولا يرى له اهمية في حل العقدة . ويوضح هذه الفكرة الحوار الدائر بين ( ابيرو ) و ( كاداو ) .

( كاداو : اعني . . . اعني على صرفه عن الامر ضاقت على السبل
ايزهد شمسو بعد ابيه لعمري وعمرك امر جلل
اعني ابيرو على ما اريد فقد نفدت من يدي الحيل
الم تثن شمسو . . .
ابيرو بلى قد فعلت فما حاد عن رأيه او عدل
هوى موت (نيرما) باحلامه وخلفه عاجزاً عن عمل
اذا انا حـــدثته لم يزد على ان يقول فقدت الامل) (٢٧)

وكأن الكاتب حاول ان يشد ازر هذه الفكرة بأن يدعمها بفكرة

---

(٢٦) شمسو ص ٥٧
(٢٧) شمسو ٩٥ ـ ٩٦

اخرى هي ان شمسو لا يريد ان يكون ملكا لان دينه يختلف عن دين شعبه . ونراه قد اضعف الفكرة الاولى بهذه الفكرة الجديدة ولو ان المؤلف ركن الى احدى الفكرتين وخاض فيها لكان التأثير في نفس القارىء اعمق وابلغ (٢٨) .

وقد وفق الكاتب في تصوير الشخصيات ، وخاصة شخصية شمسو . فقد استعان بالمناجاة والصراع الداخلي في اعمال شمسو ، لايضاح ابعاده النفسية وايمانه بالتوحيد وحبه لنيرما وتنازله عن العرش ، الا انه لم يسرف في المناجاة الفردية ، بل استخدمها بالمقدار الذي يكشف لنا البعد النفسي لشمسو . كما وفق الكاتب كذلك في تصوير شخصية ( نيرسو ) الكاهن ( وابيرو ) القائد ( وحيرام ) الشاعر ( واديدو ) الامير الغر الطامح ( ونورا ونيرما ) الاميرتين العاشقتين ، كما وفق في استغلال وجوه الخلاف والوفاق بين هـــذه الشخصيات لاصطناع الاحداث . ووفق في ايجاد الصراع بين الخير والشر والخيانة والاخلاص والكره والود والتوحيد والشرك . ولم يفته استغلال الحب في المسرحية والافادة من اجوائه العاطفية ونبراته المثيرة لعواطف الجمهور . ولكنه ذهب بالحب بعيداً ، وافتعل مواقف رومانسية غريبة من جو المسرحية

شمسو : عرس ؟ امستقبل الايام يخبيء لي — عرسا يطيب به للسامر السهر
وامس قام لمن هش الرغام لهـا — عرس على الموت لم يصدح به وتر ؟
شدو الندامى به نوح وخمر همو — دمع يسلسله ساقيهم الكدر
يا من الى القبر زفت وهي حالمة — بالعرس يسطع فيه الشمع والزهر
خلفت بعدك نضوا لا قرار له — الا اذا لاحت الارماس والحفر

---

(٢٨) جميل سعيد ( النظرات في التيارات الادبية الحديثة في العراق )

يهفو لقبرك يا ويلاه .. هل قبرت وهل اقام على اضلاعها حجر
مشرداً في فيافي العمر منقطعاً عن الحياة وموصولا بمن قبروا
يا من الى القبر زفت وهي حالمة بالعش ينعم في ارجائه العمر
نامي على الحلم . . أنا سوف يجمعنا

صوت ؟ كوخ وراء الفرات مستغرق في سبات
مر به الفجر واستيقظ الكون
لكنه غاف في حضن شاطيه

شمسو : نامي على الحلم .. اناسوف يجمعنا كوخ تحف به الامواه والشجر
هناك في الضفة الاخرى يهش لمن لم يهو زورقهم للقاع اذ عبروا (٢٩)

اما مسرحية الاسوار فهي لا شك احكم بناءاً فبالبداية تحصل كل سمات البداية الحسنة ، حيث يبدأ المنظر الاول في سوق للرقيق في مدينة بابل ويدور فيه هذا الحوار الجميل الشيق :

« احدهم : يا للجمال والصبا
آخر : يا للحياء والخفر !
ثالث : كأنما برقعها الليل ووجهها القمر .
ايار : ( النحات ) يا لك من انموذج للفن ينطق الحجر
عشتار ما جسمها على مثاله أثر
ننمار : (مشيراً اليها) هذي من الاغريق فتانة ساحرة ما مثلها ساحرة
بنت نعيم هي لم تمتهن لولا صروف الزمن القاهرة
رجل : هذه الحسناء . . هل تحسن فنا ؟ . . اي فن ؟ . .
ننمار : انها يا سيدي تحسن عزفا . . وتغني

(٢٩) شمسو ص ١١٠ ـ ١١١

الرجل        يا هرميا . . لو تفضلت على القوم بلحن . .

( يناولها ننمار قيثارة اغريقية صغيرة فتمر بأناملها على اوتارها وهى ساهمة وتنشد بلحن حزين ) .

هرميا     : وطني في الخليج يسأل عني ، اين مني مهد الصبا .. اين مني ؟

مغنية     : اين بيتي فيه وشاطىء بحر كنت اغشاه في حداثة سني

اين امى واخوتى . . وابى الشيخ وجار لي .. كان قرة عيني

ليت انى نأى بي الموت عنهم قبل ان اعرف النوى ليت اني

لو سطا الموت بي ، كما فعل القرصان في حين غفلة لم يدعني

( تنفجر بالبكاء .... وتكف عن الغناء فيأخذ بيدها النخاس ويجلسها مع رفيقتها ويعود قائلاً ) :

ننمار     : يا سادتى . . تعتذر الفتاة فهى متعبة

ايار     : بل ذكرت اوطانها نائية مغتربة

وابصرت واقعها فأجهشت منتحبة

يا للفتاة . . يا لها شقية معذبة

حزقيال ( المرابى ) بتهكم ـ ايار . . لا : تأسى على دموعها المنسكبة

غداً تعيش في النعيم بعد عيش المتربة » (٣٠) .

ثم يتصاعد الحدث فيها تصاعداً موفقاً ، وقد دخلت فيها خلال هذا التصاعد عناصر جديدة اسهمت في تنميته وتطوره ، دون ان تخل بتركز الصراع بين القطبين الرئيسيين . غير ان الحدث لم يمر بنقطة تحول واضحة ، ولم يحدث اي اصطدام حاسم بين القطبين ، شعب بابل واليهود قبل الذروه . وهـــذا يعني ان الحدث لم يسر في خط

(٣٠) الاسوار ١٣ ـ ١٤

منكسر بل ظل يساير باهتمام المشاهد وتصاعد انفعالاته ليجره مباشرة الى ذروة عنيفة تحقق هدف الكاتب في التعبير عن المأساة التي اتخذها موضوعا لمسرحيته (٣١) .

وقد وفق الشواف في رسم شخصيات مسرحية ( الاسوار ) الى حد كبير ، وبخاصة الشخصيات الرئيسية منها كشخصية ( شوكال ، حصقيال وبليشاصر ) . وقد ساعد فى وضوح هذه الشخصيات حسن توزيع الحوار وتلوينه والبراعة في الاستفادة من الحيل المسرحية . ولكن الكاتب اكثر من استخدام الشخصيات الثانوية ، الا ان هذه الشخصيات لم تطمس معالم الشخصيات الرئيسية ولم تشتت الحركة الدرامية في المسرحية ، بل كانت تؤدي دوراً ايجابياً واضحاً ، وساعدت في رسم الجو التاريخي وتوضيح قطبي الصراع في المسرحية . ولكن الكاتب اسرف في توضيح ملامح بعض الشخصيات الثانوية في المشهد الاول من الفصل الاول ، واستطرد انسياقاً وراء شعوره الانساني في توضيح لا انسانية نظام الرقيق ، ليعرفنا بنماذج من اسباب وقوع هذه الجارية او تلك في اسر الرق (٣٢) .

( ايار : بل المنطق الباطل الملتوي . فما الرق إلا العذاب المقيم

حزقيال : وماذا ترى

ايار : عتق هذه الفتاة وامثالها

حزقيال : يضحك ويقول بسخرية ، ـ هللوا . . . صفقوا

فخذها واعتق اذن يا ايار اذا كنت فيما سنرى تصدق

ايار : ( بتحد ) سافعل يا ايها الصيرفي ) (٣٣) .

---

(٣١) سامي مهدي ( المصدر السابق )

(٣٢) الاسوار ص ١٥

وكان الحوار بشكل عام موفقاً جيد التوزيع طبيعياً في انسيابه ، لا يفسده حشو ولا يبدو عليه افتعال ، ولا سيما في مسرحية الاسوار ولعل أروع ما فيه الدخول العرضي لبعض الشخصيات الثانوية ومنها شخصيات الضيوف في المشهد الثاني من الفصل الرابع ، وشخصيات الجنود في المشهد الثاني من الفصل الثالث فقد كان حوار هذه الشخصيات يكشف الحقائق التي تختفي وراء الاحداث بشكل بارع جداً ويبقى الذهن على اتصال مستمر بالصراع المحتوم (٣٤) .

وهناك فريق آخر من كتاب المسرحية الشعرية يمتاز بجمال الاسلوب الشعري وبقسط من الاجادة الدرامية ، إلا انهم يفتقرون الى الابتكار وخير من يمثل هذا النوع خضر الطائي في مسرحية ( قيس ولبنى ) ١٩٣٤ و( اصحاب الكهف والرقيم ) ١٩٦١ ، وعاتكة الخزرجي في مسرحية ( مجنون ليلى ) ١٩٤٦ . وقد قلد خضر الطائي في مسرحيته الاولى مسرحية شوقي ( قيس وليلى ) ، فنلمس في شعر الطائي المسرحى روح شوقي الغنائية في جلاء . كما انه تأثر في مسرحيته الثانية بمسرحية ( اهل الكهف ) لتوفيق الحكيم . وقد برز ذلك في المقدمة التي كتبها لمسرحيته الاخيرة ( وقد يكون اهم ما يلاحظ على هنا انى بذلت جهوداً قيماً انا عنه في غنى اذ نظمت مسرحية سبق اليها الاستاذ توفيق الحكيم بمسرحيته النثرية ولعمري ان هذا اهم ما يمكن ان يلاحظ في الموضوع من المتسرعين في الحكم . . ) (٣٥) .

اما عاتكة الخزوجى فيلاحظ انها وضعت احداث مسرحيتها في خط

---

(٣٤) سامي مهدي ( المصدر السابق ) [illegible]

(٣٥) خضر الطائى ، ( اصحاب الكهف والرقيم ) [illegible] (٢٦)

سير يختلف قليلاً عما عرفناه في مسرحية شوقي ، فجعله قيس يموت قبل ليلى واوقفت ليلى موقف النادم على ضريح قيس . وقد اهتم كلا الشاعرين بالموضوعات المنتزعة من التاريخ العربي ، فشخصيات هذه المسرحيات شخصيات بدوية طريفة ، والشعر على لسانهما يعبر عن آفاق انسانية تدور حول الهوى والحرمان وتقف عند معاني الموت والحياة . وحيثما يجتمع قيس وليلى أو قيس ولبنى تحتدم العواطف وتبرز الازمة للعيان ، فيسمق الشعر ويهز اوتار القلوب . وكذلك تبدو المناظر التي تصور الصراع النفسي الناشب في نفس ليلى في مسرحية قيس وليلى وفي نفس قيس في مسرحية قيس ولبنى . وتزيد مناظر الصراع الحسى هذه المسرحيات حيوية فنشهد قيس محل عطف الشخصيات في المسرحيتين .

ويعتمد الشاعران فى التأثير على قوة الشعر في تلوين المجال بألوان قاتمة او بهيجة كما يستعينان بالادوات المسرحية الخارجية ، وصور الصراع والمفاجآت . وقد تعرض الحوادث على لسان الشخصيات بطريق الرواية لا بطريق التمثيل المباشر . وهما يعمدان الى التحليل النفسي للشخصيات ، وخاصة في مسرحية ( اصحاب الكهف والرقيم ) ، حيث يتطور منهج خضر الطائي وتقف هذه المسرحية من الناحية الفنية عند الحدود الاولى لادوات الفن المسرحي الجيد ، من تحليل نفسي عميق للشخصيات وخاصة شخصية ( مشلينا ) العاشق الذي يحب الاميرة ( براسكا ) ، وابراز مافي شخصياتها من صراع نفسي يتقابل فيه العقل والضمير مع العاطفة والهوى ، وتحليل مكامن الالام والآمال . والقوة فى الشخصيات ، والاعتماد على حركة نفسية بجانب ما اعتمد عليه

الشاعر من حوادث في الموضوع متتابعة وقد ترد فيها مقطوعات غنائية ولكنها رغم ذلك تبشر بتقدم وموهبة قابلة للتطور .

وتكاد ترتكز مسرحيتا قيس ولبنى وقيس وليلى حول الحب كموضوع اساسي . وتقل المناظر التي لا تتصل اتصالا قوياً بالمسرحية ، ولكنها تقوم على بهرج المنظر والغناء ، اما شخصياتها فذات ملامح عامة توجهها عواطف لا تتسع للتحليل المعقد للذوات المسرحية .

وقد اعتمد كلا الشاعرين على الصراع الذي يجري داخل النفس البشرية لا خارجها ، على ما نلاحظ في صراع ليلى بين قلبها وبين التقاليد في مسرحية مجنون ليلى، وصراع قيس بين حب لبنى ومايستوجب عليه من الطاعة والاحترام لوالده ، وصراع ( مشليمنا ومرنوش وميليخا) مع الزمن في مسرحية اصحاب الكهف والرقيم . ولكنا نجد ان عاتكة الخزرجي لم تتعمق الصراع في مسرحية ( مجنون ليلى ) ، فقد تقيدت بتفاصيل القصة وصاغتها شعرا غنائياً يبلغ الذروة احيانا كثيرة ، ولكنه لا يستطيع ان يخفي عنصر ضعف الدراما في كثير من المواقف المسرحية . وبخاصة في موقعها الاساسي وهو الصراع الذي كنا نتوقع من الشاعرة ان تركز عليه اهتمامها ، الا وهو الصراع الداخلي الذي كان من الطبيعي ان يثور فجأة في نفس ليلى بين حبها لقيس وخضوعها لتقاليد العرب التي تأبى على الفتاة ان تتزوج بمن تغزل بها في الشعر وافاض بحبه لها .

( ليلى : سألت محالا سيدي لست بالتي ... تجور على الشيخ الحنون وتظلم
فسل قيس عن اشعاره تلق انه ... ظلوم ولكن جاءكم يتظلم
فقد جر عاري واستحل فضيحتي ... ولطخ عرضي وهو اتقى واسلم

انكس رأسي ، اذ اسير وان لي فؤاداً بـه نار الصبابة تضرم
كتمت هوى قيس وافشاه شعره وما خير قلب لا يصون ويكتم
فباسمي يغني اليوم في كل مجلس واشعار قيس بالهوى تترنم

قيس : اذا قد ظلمت القلب

ليلى : ما القلب والهوى : فعرضي اياقيس اجل واعظم)(٣٦)

وقد اجهضت الشاعرة الموقف ، ولم تعطه حقه من قوة الصراع في نفس ليلى بل جعلت منها اداة طيعة للتقاليد التي تحول دون سعادتها.

وكذلك لم يستطع خضر الطائي ان يعمق الصراع على نحو يثير الانفعالات القوية او التفكير العميق في نفس القارىء في مسرحية قيس ولبنى ، وان تطور فنه الدرامى في مسرحيته الثانية ( اصحاب الكهف والرقيم ) . وذلك لان الطائي قد اجرى الصراع في مسرحيته الاولى بين العوامل النفسية والعوامل العقلية . ومبادىء الاخلاق عنده تستند الى ما تواضع عليه المجتمع من عادات وتقاليد ولا تغوص جذورها في الضمير الفردي ، ولا تلقى جزاءها من وخزات ذلك الضمير بل تستند على راي الجماعة في الفرد وحكمهم عليه . فما حدث من خلاف بين لبنى واهل قيس بسبب عقمها حتى طلقها قيس خاضعاً لارادة والده ، وبذلك لم تصبح مبادىء الاخلاق عنده شيئاً مستقراً في اعماق النفس البشرية حيث تستقر المشاعر والعواطف والشهوات بحيث يمكن ان يجري الصراع العنيف الذي يمزق النفس البشرية . كما أن الكاتب لم يعمق حتى ذلك الصراع الذي أجراه بين المشاعر الانسانية والاخلاق الاجتماعية . لذلك لا نجد في مسرحيته صراعاً عنيفاً حقاً بل انتصارات

---

(٣٦) عاتكة الخزرجي قيس وليلى ص ٤٨ ـ ٤٩

سهلة لمبادىء تلك الاخلاق على المشاعر الانسانية ، وان تعمد المؤلف في النهاية ان يعيد لبنى الى قيس .

ولعل مما اضعف البناء الدرامي هـــذه الصفة الغالبة على معظم مسرحياتنا الشعرية واعني بها النزعة الغنائية فقد دار موضوع المسرحية حول هوى عذري ، والحب عاطفة شائعة في النفوس وقاسية تحرك اوتار القلوب . وبطلا المسرحية شاعران فذان لذا أتى الشعر الغنائي في المسرحيتين تعبيراً عن طبيعة هاتين الشخصيتين الغنائية ، كما ازدادت مواقف المناجاة والشكوى والعتاب والاسى وضاعت العقدة في اطار الشعر الغنائي الرقيق ، وانتشرت القطع الشعرية الغنائية في كلتا المسرحيتين حتى لنستطيع احياناً ان نحذفها دون ان يتأثر لذلك البناء المسرحي . على أن هذا الشعر الغنائي خليق بان يفسح المجال للحن رائع وغناء جميل لو قدمت هاتان المسرحيتان كأوبرا ، لا كمأساة عادية تعتمد على الحوار والحركة .

( قيس :

يا ليت شعري هل يرجى تلاقينا ... وهل تعود كما كانت ليالينا

وهل تعود لما يرضى مشاعرنا ؟ ... وهل تفوز بما يحي امانينا

أيام لم تخل من صفو يراوحنا ... كلا ولم تخل من أنس يغادينا

يا سعد قد كنت من دنياي في دعة ... تزهو برقة اعطاف الصبا لينا

ان الزمان الذي بالقرب اضحكنا ... عادت حوادثه بالبعد تبكينا )

ونشاهد مسرحيات الشاعرين لوحات استعراضية تصيب عنصر الدراما فيها بشيء من البطء والتفكك ، لانهما طمعا في تصوير البيئة التاريخية التي استمدا منها مواضيع مسرحهما . وهـــذا مطمح لا غبار عليه ،

ولكن الفن المسرحى كان يقضي بان يأتى هذا التصوير في تضاعيف عنصر الدراما ، وان يربط به ربطاً وثيقاً كتصوير البيئة الاجتماعية في الحجاز في مسرحيتي قيس ولبنى وقيس وليلى . فالشاعران لم يعطيا الحبكة اهمية كبرى ، بل تركا لخيالهما ولاشخاصهما العنان ونوعا في صور حياتهم ، وفي ظلال الاحداث ، وانسابا مع الاحداث مرة ومع الشخصيات مرة اخرى دون اي اعتبار لمقتضيات الحبكة فجاءت مفككة او منقطعة بحيث يقف الفعل وقوفاً تاماً ، او يتحول عن مجراه ليعود مرة اخرى الى التقدم . ويسير الحدث في هذه المسرحيات سيرا هادئا ، ونتوقع دائماً الاحداث القادمة دون ان يكون هناك تشويق او مفاجآت غير متوقعة تؤزم المشكلة وتثير انتباهنا وتوتر أعصابنا . وقد يتوقف الفعل المسرحى في فصل من الفصول لكي يقص علينا المؤلف فعلاً جانبياً ، كالفصل الثانى في مسرحية ( مجنون ليلى ) والفصل الثالث في مسرحية أصحاب الكهف والرقيم ، والفصل الثانى في مسرحية قيس ولبنى ، حتى يصل الى الفصل الاخير وفيه يحشد الشاعران كل العناصر التي تخلق ازمة عنيفة ثم يأتى الحل بعد ذلك منهياً المسرحية وقد تحتوى المسرحية على فعل ثانوي بجانب الفعل الرئيسى كقصة حب ( مشلينيا لبراسكا ) في مسرحية ( اصحاب الكهف والرقيم ) ، وزواج ليلى ولبنى في مسرحيتي ( مجنون ليلى ) ( وقيس ولبنى ) وفي الغالب يستطيع المؤلف ان يربط هذا الفعل الثانوي بالفعل الرئيسى .

وتعتمد مسرحيات الشاعرين على الحديث اكثر مما تعتمد على الفعل الحقيقى على المسرح . فصور العشق والغضب تعتمد على نوع الكلام الذي يقال . وقد يلجآن في بعض الاحيان الى عرض شخصياتهما في

حالات نفسية قلقة ، وبخاصة صراع النفوس المحبة كليلى ولبنى وقيس ومشلينا وبراسكا .

( مشلينا : اهذي برسكا ؟ أأخيراً ؟ بعد انتظار طويل ؟

عجب ذا الجفاء منك ؟ اهذا — ما توقعته غداة وصولي ؟
ربما كنت لا تودين رؤياي ؟ — ولكن رؤياك غاية سؤلي
انني الآن يا برسكا سعيد — بلقاء أبل فيه غليلي
هكذا تنظرينني ؟ ماالذي انكرت — إلا ما نالني من ذبول
اي شيء رأيت في غريبا — اي شيء ؟ أرقتي ونحولي ؟
ام ثياباً جاريت فيها حياة — غيرتها يد الزمان القليل
انني قد لبستها لاجاري — بلدا او سعوه بالتبديل
عجبا ما الذي دعا الى الصمت — أما آن بعد ذا ان تقولي
ان تقولي ما في ضميرك من سر — توارى في صمتك الموصول
لم يعد يستطيع قلبي احتمالا — بعد في ظل سرك المجهول

برسكا : قديس

مشلينا : من هو ذاك القديس ؟ ما هذا التهكم بي ؟ اقديس انا ؟) (٣٧)

ويزخر مسرح الشاعرين بالشخصيات ولو كانت طريقة ابرازهم بسيطة لاعمق فيها ولا تعقيد ، وهي تتشابه فى خصائصها العامة ، فقيس يرغمه أبوه وأمه على طلاق زوجته لبنى فتتلف نفسه ويتزوج غيرها وتتزوج غيره وهما على حبهما . ثم يلتقيان ثانية ويتزوجان من جديد . وقيس يحب ليلى فتحول التقاليد العربية بينهما فيموت ألماً وحسرة وتقف ليلى على قبره باكية نادمة . فلبنى عاشقة حية في ألمها وفي سعادتها وليلى عاشقة

(٣٧) خضر الطائي ( اصحاب الكهف والرقيم ) ص ٨٥ ـ ٨٦

حية ايضاً في ألمها وسعادتها ، كما أن برسكا هى الاخرى عاشقة في مسرحية ( اصحاب الكهف والرقيم ) ، تفضل الموت مع مشلينا في داخل الكهف على الحياة بعيدة عنه . وقيس عاشق رقيق القلب موزع بين أهله وزوجته ، يحيا فى ثنايا ذلك الصراع ، والمجنون عاشق أفقده الحب صوابه ولم يرحه غير الموت ومشلينا عاشق هو الآخر فلم يجد بعد الصد من براسكا بدا من العودة الى الكهف ليموت مع رفاقه .

وحب هؤلاء الابطال عنيف قاتل يسيطر على المشاعر ، وقد تفرض مقتضيات البطولة عليهم أن يضحوا فى سبيل من يحبون ، فيضحون عن رغبة صادقة في حبهم ، وقد يضحى بعضهم بحياته كما فعلت برسكا دون أن يكون هناك هدف واضح للتضحية او مصلحة محققه سيستفيدها من يضحى من أجله أو اجلها . ولكن البطولة ارتبطت في ذهن الشاعر بحب التضحية والتهور فيها . وهؤلاء المحبون يكثرون من الحديث عن عواطفهم وانفعالاتهم عند اللقاء وعند البعد . وهم في نشوة حبهم يستعذبون ، الشكوى واللوعة والحديث الطويل عن لذة الحب ولذة الالم . والاصدقاء يخلصون الود والنصيحة ، ويؤدون لاصدقائهم خدمات جلى ، وقد تتعرض حياتهم للخطر مثل ( غالياس وميليخا وزياد وسعد ) ولكنهم يؤدونها لان الصداقة تفرض عليهم ذلك . وكما ان لكل شخصية رئيسية اعوان واصدقاء ، فلها عذال واعداء ، ( فورد ) زوج ليلى في مسرحية مجنون ليلى لا يختلف عن ( خالد ) زوج لبنى في مسرحية قيس ولبنى فهما يتربصان ببطلي المسرحيتين ليوقع كل منهما بغريمه تماماً كما اراد ( دقيانوس ) الايقاع ( بمشلينا ) في مسرحية ( اصحاب الكهف والرقيم ) .

وجميع هذه الشخصيات بسيطة غير معقدة ، تحس من كلامها انفعالاتها وكان الاحرى بالشاعرين ان يزيدانا فهما لها ، وان يوضحاها توضيحا اشمل . وليس من شك في ان شخصية قيس كما صورها الشاعران ليست الشخصية المثالية لكي تتركز مسرحية حولها ، وتكون محور مأساة انسانية عنيفة . فكل من قيس لبنى وقيس ليلى شاعر متهالك العاطفة ، ونحن نتوقع من مثل هذا الشاعر ان يخضع لعواطفه وان يتغير ويتبدل ويشقى . ومثل هذه الشخصية لا تثير العطف عندما تشقى ، ولا تدعونا لمشاركتها وجدانيا . واذا لم تستطع شخصية المأساة الرئيسية ان تثير العاطفة والحزن والمشاركة الوجدانية ضعف أثر المسرحية في نفوسنا والشخصية المثالية في المأساة هى الشخصية الطبيعية التي تسمو بها صفاتها واخلاقها، ولكن تهوى بها نقطة ضعف فيها او ظروف خارجة عن ارادتها تجعل منها عبداً لقوة داخلية فيها او قوة خارجة عنها (٣٨) .

ولعل سبب اخفاق خضر الطائي وعاتكة الخزرجي في احداث الأثر النهائي المنشود في مسرحيتيهما قيس ولبنى وقيس وليلى راجع الى اضطرارهما الى وصف شخصياتهما وتحليلها على نحو يحققان فيه المشاركة الوجدانية بينها وبين المشاهدين او القراء ، بحيث يعجبون بمظاهر القوة والعظمة في نفوسهم ، ويتلمسون العذر لمواضع الضعف او السقوط واوضح ما يكون هـــذا الفشل في تحليل شخصية قيس لبنى فالصراع النفسي قليل ، وكأن الانسان يخضع في حياته لمقومات اجتماعية ومادية فحسب ، فلم يبرز لنا المؤلف طبيعة الغيرة التي استبدت بالأم وتحكمت في تصرفاتها ، ولا طبيعة الأزمة التي اصابت لبنى عندما ضعف زوجها

(٣٨) عبد المحسن عاطف (عن مسرحيات عزيز اباظه ) ص ١٧١ .

وضحى بها وطلقها ، ثم تزوج بغيرها . بل استسلمت للواقع المادي اللاشياء ، وقبلت الامر وغفرت لقيس . فعاطفة الحب التي سيطرت على لبنى وجعلتها تذهب عندما يريدها قيس ان تذهب ، وتأتي عنــدما يريدها ان تأتي ، يجب ان لا تمنعها من الغضب لكرامتها والثورة على ظلم الانسان والطبيعة لها وإلا اصبحت شخصية ضحلة تستحق الاحتقار .

اما الشخصيات الثانوية فهي اكثر انطلاقاً في التعبير عن خلجاتها ، واكثر قرباً من الحياة من الشخصيات الرئيسية اذا تطغى على الشخصيات الاولى صفاتها في الحياة العامة لا فى الحياة الخاصة ، بينما تحلل حياة الشخصيات الثانوية تحليلا طبيعياً .

وقد نوع المؤلفان الاوزان في المشهد الواحد حسب الحديث الدائر، واحتفظا بالقافيـة فلا نجد بيتنا واحدا لم يرتبط بآخر على الاقل بقافية واحدة ، وقد ضمن خضر الطائي في مسرحية ( قيس ولبنى ) أبياتاً من شعر قيس لبنى :

( قيس ! أطعت بحب من اهوى عذولي      ( لقد اذهبت آخرتي وديني )
( فقلت لخلتي من غير جرم      الا بيني بنفسي انت بيني )
( ووالله العظيم لنزع نفسي      وقطــع الرجل مني واليمين )
( احب الي يا لبنى فراقا )      وما هون نكبة من ان تبيني
( ظلمتك بالطلاق من غير جرم      وخنتك في الوداد ولم تخوني(٣٩)

وقد نوع الشاعران اوزان الحوار حتى يتناسب مع الحالة النفسية

(٣٩) خضر الطائى قيس ولبنى ١ ـ ٢ وكذلك في الصفحة ٤ ! ٥ : ٦ : ٣١ ; ٤٥ : ٤٦ ! ٥٣ ! ٨٠ : ١٠٧ : ١٠٨ : ١١٨ .

التي يكون فيها المتحدث ، ولم يبدعا في ذلك جديداً ، فهكذا كان شأن الشعر الغنائي العربي في عصوره المختلفة . ولكنهما استطاعا في بعض الاحيان ان يلتزما موسيقى داخلية خاصة تناسب الحالة النفسية التي يكون فيها المتحدث . فتتوتر الانغام عند الغضب ، وتعلو الايقاعات وتعذب النغمات ، وتنخفض الايقاعات عند الحديث الغرامي . وقد يغير المتحدث الواحد الوزن والموسيقى الداخلية عندما تتغير حالته النفسيه . ولكن الاسترسال في هذا الشعر أبطأ الحركة المسرحية وصرف السامع عن القصة الاصلية .

( مشلينا : هى لم تمت أبداً ولكني انا     انا في الحقيقة مت

برسكا :     دع هذا الهرا

مالي أراك إلي تنظر هكذا ؟     احذر فاني لست ساحة بذا

اتريد تذكرها بمعنى صورتي ؟     اتريد تجعلني كرمز للهوى

انا لست تمثالا لها

مشلينا : يا ليته     لولا شعورك حائلا دون المنى

برسكا : هذا مريع فابتعد عني

مشلينا : لقد     اسرفت يا شبة الاحبة بالجفا

برسكا : بل ان شيئاً غير هذا قلته     لي لست انساه على ايذائه

ان التي شغفتك حباً لم تكن     الا ملاكا سامياً بعلائه

تبدو بقلب في الوداعه طاهر     يحلو جمال بيانها بصفائه

فاذهب اليها وادعا فزماننا     لم تلق ما تهواه في ابنائه

مشلينا : برسكا . . برسكا . .

برسكا : دع نداؤك انني     غدوت لهذا الاسم والله اكره

مشلينا : ولكنه

برسكا : ماذا ؟

مشلينا : هو اسمك

برسكا : ليت لي سواه فلم اسمع مدى العمر ذكره

وليت القدرة الكـــبرى حبتني صورة اخرى ... ) (٤٠)

وقد استعمل الشاعران اللغة الخطابية الرنانة احيانا، وعلى الاخص خضر الطائى ، وهذا النوع من اللغة لا يصلح للحديث العادي القائم على مشاركة بين اثنين او اكثر ، ولكنه يصلح للالقاء في جمهور من جانب واحـــد .

اغالياس: روت عصر دقيانوس أيام ظلمه وقد لعبت فيها قنـا ونصول

رأى طرسوسا وهى ترفع للهدى منابر يسمو فرعها ويطول

وتهدم من اوثانه كل هيكل له شوكة يسطو بها ويصول

فقام لقتل الابرياء ولم تقم عواطف تثني عزمه وعقول

فما ذهبت الا على الفتك بكرة ولا مر الا بالدماء اصيـل

وما نقموا منهم سوى ان دينهم له الله رب والمسيح رسول

فلما طغى هذا الفساد على الورى ولم يبق فيهم للصلاح سبيل

نجت فتية من فتنة القوم واختفى لها أثر في الغـابرين جليل(٤١)

وقـد نوع الشاعران في الحوار تنويعاً كبـيراً استطاع القارىء في مسرحيته الثانية ( اصحاب الكهف والرقيم ) ان ينسى نفسه ، وان يتقمص شخصياته ومواقفهم تقمصا سليما ، وان يجعل حواره دراميا

(٤٠) خضر الطائى اصحاب الكهف والرقيم ص ١٠٤ : ١٠٥ .

(٤١) خضر الطائى اصحاب الكهف والرقيم ص ٤٥.

متحركا في كثير من الاحيان .

( مشلينا : فما لهذا الكهف لاتنجلي ظلمته عند انبلاج الصباح ؟

فهل ترى ان نبرحه ؟

مرنوش : نبرحه ؟ والمذبحة ؟

مشلينا : اتبقى ليلة أخرى بهذا الكهف

مرنوش : والاخرى

مشلينا : الى ان نأمن الشرا

لا استطيع

مرنوش : لماذا استطيع انا ... ؟ وفي فؤادي اشواق الى ولدي

مشلينا : تريد تحيا له

مرنوش : هلا تريد بأن تحيا لاجل برسكا فتنة البلد ؟

مشلينا : بلى... الست ترانى غير منتظر يوماً على البعد الافاقداجلدى ؟

ياقلب كم فيك اشواق يؤججها وجد تمكن من عقلي ومن رشدي ؟

مرنوش : احذر لنافتنةلازال يوقدها غيظاًعلى العدل أهل الظلم والحشد

« يبدو شبح الراعى »

من ؟

الراعى : انا

مشلينا : اين كنت ؟

الراعي : كنت بباب الكهف

مرنوش : تستقبل الصباح الجميلا ) (٤٢)

. . . . . .

---

(٤٢) المصدر السابق ص ١٨ ـ ١٩ .

ثم جمدت المسرحية الشعرية في العراق ، وأخذ النثر يطغى على لغة المسرح بحيث يندر ان نجد مسرحية شعرية في النصف الثاني من الخمسينات وسبب ذلك ان مشكلة المسرحية الشعرية في العراق متصلة بمشكلة المسرح العراقي . فقد انصرفت الفرق المسرحية في العراق عن المسرحيات الشعرية الى تمثيل المسرحيات الفصيحة او العامية لانها اقرب الى روح الجماهير من المسرحيات الشعرية كما تكمن المشكلة في طبيعة الشعر العربي وقوالبه وبنائه الشكلي (٤٣) .

---

(٤٣) وضعنا دراسة عن الحركة المسرحية في العراق ، وعن المسرح العراقي الجديد عند عادل كاظم وطه سالم ، ومقدمة مستفيضة عن جذور المسرح الكنسي ، ضل الاستاذ المشرف حذفها من الرسالة لطول البحث ، وستنشر قريباً .

# خاتمة الباب الثانى

هذه الدراسة اول جهد مستكمل الجوانب احاط بجميع من كتب في فن المسرحية او حاول الكتابة فيها . والمسرحية العراقية نامية ككل حياة لايستطيع الباحث في حدود طاقته البشرية وأمكانياته القاصرة ان يوفيها حقها من الاستيعاب والعمق .ويمكننا تلخيص اهم نتائج هذا البحث فيما يأتي :

ان تطور المسرحية العربية في العراق قد تأثر الى حد كبير بالمسرحية الغربية نتيجة لاتصال العراق بأوربا منذ اوائل القرن التاسع عشر . فقد عنى الآباء المسيحيون بالمسرح وعملوا على خلق حركة مسرحية في نطاق مدارسهم لبث التعاليم الدينية والاخلاقية بين رعاياهم ، واستمدوا احداث مسرحياتهم من العهدين القديم والجديد ، لغرس الايمان في نفوسهم وتنويرهم بالتعاليم المسيحية ، فظهرت المسرحية العراقية منذ منتصف القرن التاسع عشر على ايدي هؤلاء الاباء المسيحيين . وأول اثر عثرنا عليه كتاب يضم ثلاث مسرحيات قصيرة هي ( كوميديه آدم وحواء ، كوميدية يوسف الحسن ، كوميدية طوبيا ) وقد كتبت هذه المسرحيات عام ١٨٨٠ . وتحمل اسم الاب حنا حبش . ثم ظهرت أول مسرحية طويلـــة باسم ( نبوخذنصر ) عام ١٨٨٨ للخوري ( هرمز نورسو الكلداني المارديني ). وكانت اول محاولة جديه للمسرح العراقي هي مسرحية ( لطيف وخوشابا ) ١٨٩٣ ( لنعوم فتح الله سحار ) ، والمسرحية مترجمة عن الفرنسيه وصححنا بذلك الخطأ الشائع بأنها مسرحية مؤلفة ، وكنا اول عن عثر على نص المسرحية عام ١٩٦٥ وقد ذكر ذلك على الزبيدى في كتابه ( المسرحية العربية في العراق ) الذي صدر قبل بضعة اشهر . ثم سار في اثره تلميذه حنا رسام الذي

قدم للمسرح العراقي نتاجا ضخماً فى الفترة الواقعة بين عامى ١٩١١ - ١٩٣٩ . ونحن اول من عثر على مسرحياته ودرسه دراسة مفصلة بينما لم يذكره احد من الباحثين فى الموضوع قبل ذلك .

وقد حاولت في هذه الدراسة ان أضع تاريخاً علمياً دقيقاً لظهور هذه المسرحيات استقيت مواده من المصادر الاولى وهى المسرحيات نفسها بعد ان حصلت عليها ببذل جهد كبير من الصحف والمجلات القديمة تفحصت أخبار المؤرخين وآراء النقاد الذين عرضوا لتاريخ المسرح العراقي . وقد نهجت النهج العلمى فى هذه الدراسة فجمعت الأخبار وقارنت بينها حتى انفي ما فيها من الشبه والاخطاء وتناولتها بالنخل والتنسيق والتنظيم ، وقد خرجت من هذا التحقيق بتصحيح بعض الاخطاء الشائعة فى تاريخ المسرح العراقي . فقد تبين لى ان تاريخ ظهور اول مسرحية عراقية عام ١٨٨٠ ، لا كما شاع بأن أول مسرحية عراقية ظهرت عام ١٩٢٠ . كما قدمت لجميع العوامل والمؤثرات التي ادت الى ظهور المسرحيه في العراق وتكلمت عن اثر الكنائس المسيحية والجمعيات الادبية والمدارس الاهلية والترجمة والاتصال بالشعوب والاتصال بالافكار العربية كمصر ولبنان وسوريا بسبب العلاقات السياسية والتجارية والثقافية بين العراق وبين هذه الاقطار ، وبينت اثر البيئة والظروف المحلية في العراق من اقتصادية وسياسية واجتماعية وثقافية . ولم انس دور الصحافة ودور الفرق المسرحية العربية التى قدمت العراق لتمثل على مسارحه مسرحيات اصبحت مثالا اقتدى به كتاب المسرحية في العراق ، وكذلك بينت ان مدينة الموصل كانت مركز هذه الحركة المباركة بسبب قربها من بلاد الشام ومن الدولة العثمانية من ناحية ، وبسبب كثرة الطوائف

المسيحية فيها ، وازدياد نشاطهم الفني والثقافي . ولم أنس ردة الفعل التي ظهرت عند الشباب المسلمين فأنشأوا جمعيات ادبية قدمت مسرحيات تاريخية منتزعة من التاريخ العربي والفتوح الاسلامية . وكانت هذه المسرحيات البداية الاولى لظهور المسرحية التاريخية مثل مسرحية ( فتح عموريه ) عام ١٩٢١ لعبدالمجيد شوقي ومسرحية ( فتح مصر ) عام ١٩٢٤ ليحيى ق . ونحن اول من عثر على هاتين المسرحيتين وقدم لهما دراسة مفصلة وكان قد ذكرهما علي الزبيدي في كتابه الآنف الذكر وذكر ملخصاً لهما يخالف محتواهما كل المخالفة ويبدو انه لم يقرأ هاتين المسرحيتين فصححت له جميع الاخطاء التي وقع فيها . ثم عللت لانتقال النشاط المسرحي الى بغداد وانشاء الفرق المسرحية العراقية في العشرينات من قبل الهواة ، تلك الفرق التي قدمت مسرحيات كثيرة على المسارح العراقية ولاقت نجاحاً منقطع النظير من قبل جماهير الشعب .

ثم انتقلت الى تقويم وجهود كتابنا في حقل التأليف المسرحي ، فدرست في الفصل الثاني المسرحية النثرية وقسمت هذا الفصل الى عدة اقسام بالنسبة للموضوع ، فتحدثت عن المسرحية التاريخية وبينت انها اخذت موضوعاتها من تاريخ العرب القديم او من تاريخ الشرق الاسلامي الحديث او من تاريخ العراق القديم او من المصادر الدينية ، وقسمت المسرحية تاريخية الى قسمين رئيسين عند دراستها فدرست الرواية التاريخيه الفنية ودرست كتاباً لم يسبقني احد من الدارسين الى ذكرهم مثل حنا رحمانى ونسيم ملول كما درست سليمان صائغ ثم درست المسرحية التاريخية التسجيلية وتكلمت عن كتاب لم يسبقني احد الى دراستهم ايضاً مثل نور الدين فارس وليث عمر الخفاف وعامر سامي الدبوني وغيرهم .

ثم تحدثت عن المسرحية الاجتماعية التي استمدت موضوعاتها من الحياة العربية المعاصرة في بيئاتها الرئيسية ، وبحثت نشأة المسرحية الاجتماعية العراقية عند محمود احمد السيد وجميل صدقي الزهاوي ولم يسبق ان ذكرها عند دراسة هذا الموضوع احد من الباحثين . كما درست محمود نديم وموسى الشابندر والمسرحية الاجتماعية العراقية فى الثلاثينات متمثلة في نديم اطرقجي وصفاء مصطفى اللذين عجز الباحثون من العثور على مسرحياتهم كما ذكر على الزبيدي في كتابة الآنف الذكر واشار فيه الى انني استطعت العثور على هذه المسرحيات ، بالاضافة الى دراستي مسرحيات سليم بطي . ثم تحدثت بعد ذلك عن المسرحية الاجتماعية بعد الثلاثينات ، واوردت اثناء دراستي مسرحيات كثيرة لم يأت على ذكرها احد من قبل .

كما بحثت المسرحية الوطنية في العراق ، وهو بحث لم يسبقني احد اليه . وعرضت للمسرحيات الهزليه وبينت انها قليلة ومحدودة بسبب ميل العراقيين الى الجد اكثر من ميلهم الى الهزل .

وعرضت للمسرحية التي تلتزم اللهجة العامية وبينت أثرها في تطور المسرح العراقي لاقبال الجماهير عليها ، ثم تعرضت ليوسف العاني وبينت اثره الكبير في تطوير المسرح العامي في العراق .

وتكلمت في الفصل الثالث عن المسرحية الشعرية في العراق وبينت انها اقل من المسرحية النثرية خطاً وانها قليلة ومحدودة ولم تر النور على المسارح العراقية لان الجمهور العراقي كان قليل الاقبال على هذا النوع من المسرحيات .

وحددت نشأة المسرحية الشعرية بمسرحية ( الحسين ) لمحمد رضا

شرف الدين التي ظهرت عام ١٩٣٣ ، وصححت الخطأ الذي وقع فيه بعض الدارسين حين عدوا مسرحية ( قيس لبنى ) اول مسرحية شعرية عراقية ، كما اخطأوا في التاريخ الذي وضعوه لظهور هذه المسرحية . وبينت ان المسرح الشعري في العراق ينقسم الى ثلاث مجموعات . المجموعة الاولى يتمثل فيها الشعر الجيد والحبكة الدرامية وهذا بين في مسرح خالد الشواف ( شمسو ) و(الاسوار) ، ومجموعة ثانية التزمت الاسلوب الشعري الغنائي وقدمت لنا شعراً جيداً مع قدر ضئيل من الحبكة الدرامية . ولم تبتدع شيئاً بل سارت في اثر المسرح الشعري العربي وتأثرت به ، كما ظهر في مسرح خضر الطائي وعاتكة الخزرجي .

اما النوع الثالث من المسرحيات الشعرية في العراق فهو اقرب الى الملاحم الشعرية او الاوبرا او هو خليط من القصة الشعرية والحوار الشعري كما في اكثر المسرحيات الشعرية العراقية . وجئت على ذكر مسرحيات عديدة في هذا المضمار لم يسبقني احد الى ذكرها .

وقد اخذت من هذه الانواع جميعاً عدداً كبيراً من المسرحيات ودرستها دراسة نقدية علمية ، والحقت بهذه الدراسة فهارس ضافيه ، واوردت جميع المسرحيات التي ظهرت في العراق ، واعد هذا العمل كسباً كبيراً اذ لم يقدم اي باحث للمسرحية العراقية إلا كشفاً بعدد ضئيل من هذه المسرحيات .

والحقيقة انني وجدت بعد طول الدراسة والتمحيص ان المسرحية العراقية ما زالت تحبو ، وان التقليد هو الطابع الواضح عليها . وقد يكون هذا التقليد تقليداً ضعيفاً لم يخرج الى رحاب الابداع والابتكار في المسرحيات التي ظهرت في فترة ما بين الحربين ، فلم نعثر في هذه

الفترة على اثر ادبي ضخم . والاحكام التي اطلقتها على بعض المسرحيات والتي استشعرت فيها وعياً او ابداعاً هى احكام نسبية لا تقرن ادبنا المسرحى الى الادب المسرحى العالمى ، وانما ترتبط بالمسرحيات العربية في لون من التقدير والموازنة . اضطررنا اليه اضطراراً حتى نقدم للقارىء صورة قريبة من الواقع عن ادبنا المسرحي .

وبقيت لي كلمة اخيرة فيما يختص باللغة التي كتب بها ادبنا المسرحي فقد ظهر لي من استعراض اساليب الكتاب ان هذه الاساليب اختلفت بين اللغة الفصحى التي اظهر كتابها عناية خاصة باختيار الفاظها وتحرير اساليبها ، واللغة الفصيحة التي لا تخلو من ركاكة وضعف . والى جانب هاتين اللغتين ظهرت لغة ثالثة هى اللهجة العامية الدارجة فقد كان هؤلاء الكتاب يسعون الى التقرب من العامة ومراعاة اذواقهم فيما يخرجون لهم من مسرحيات . وقد اثر هذا الاتجاه في تكييف الالوان الفنية في المسرحية من حوادث وتشخيص ، كما اثر على اساليب الكتاب الذين لم يحاولوا ان يتعالوا على عقلية الجمهور لان الجمهور بثقافته البسيطة وذوقه المتدنى يتطلب لغة بسيطة هى اقرب الى الركاكة والضعف منها الى الفصاحة والقوة .

ونحن نتساءل هل استطاعت المسرحية العربية في العراق ان تقدم فنا تتضح فيه خصائص البيئة وتمكننا من أن ننسب اليها كلمة عراقية؟ فتجيب ان نعم لان المسرحية العراقية مسرحية محلية ، ولكنها لم تصل بعد الى ما وصلت اليه الفنون الادبية الاخرى في العراق كالشعر والقصة بل هي ما زالت في ادوارها الاولى .

# المصادر والمراجع

# المصادر

## المسرحيات العراقيـة



| مسلسل | المؤلف | المسرحية | محل الطبع | السنة |
|---|---|---|---|---|
| ١ | ابراهيم غزال | الصوج من أمي | مخطوطة . مثلت | ١٩٦١ |
| ٢ | ابراهيم غزال | مزين سوگ العجم | مخطوطة . مثلت | ١٩٦١ |
| ٣ | ابن الشراة | فلسطين المجاهدة | مطبعة الهلال ـ بغداد | ١٩٤٨ |
| ٤ | احمد حمودي السامرائي | صبي من الجزائر | مطبعة الحكيم ـ بغداد | ١٩٦٠ |
| ٥ | أحمد منصور السعدي | تمثيليات تربوية | مطبعة العاني ـ بغداد | |
| ٦ | أدمون صبري | الهارب من المقهى | المطبعة العربية ـ بغداد | ١٩٥٥ |
| ٧ | « | « الست حسيبة | مطبعة الاسواق التجارية بغداد | ١٩٥٩ |
| | « | « محكوم بالاعدام | مطبعة الزعيم ـ بغداد | ١٩٦٠ |
| | « | « أيام البطالة | مطبعة أسعد ـ بغداد | ١٩٦٧ |
| ٧ | أديب عراقي | نداء الوطن | المطبعة العربية ـ بغداد | ١٩٥٣ |
| ٨ | اسكندر زعبي | الخردة فروشي | مثلت على مسرح الآباء الدومنيكان | ١٩٠٥ |
| | « | « مجموعة مسرحيات | « « « « « | ١٨٩٥ |
| ٩ | الظريفي | في سبيل الوطن | شركة التجارة والطباعة | ١٩٤٨ |
| ١٠ | الفونس جميل شوريز | ضحية عيد الميلاد | مجلة النجم (١٠) ـ الموصل | ١٩٣٣ |
| ١١ | الياهو خضوري | التضحية | مطبعة الرشيد ـ بغداد | ١٩٤٢ |
| ١٢ | انطون زبوني | خراب بابل | مثلت في الموصل | ١٩١٣ |
| ١٣ | بروشيوس | ترانيم العباقرة | مطبعة الصباح ـ بغداد | ١٩٤٨ |

| مسلسل | المؤلف | المسرحية | محل الطبع | السنة |
|---|---|---|---|---|
| ١٤ | توفيق البصري | المدمن | مطبعة الاديب ـ بغداد | ١٩٦٢ |
| ١٥ | توفيق لازم | دنوشة | مثلت | ١٩٤٥ |
| | « « | مجموعة مسرحيات | مخطوطة ـ مثلت | ١٩٤٥ |
| ١٦ | جرجس قندلا | الأميران الأسيران | مثلت بالموصل | ١٩١٥ |
| ١٧ | جليل تايه الشويلي | عذراء بريئة | مكتبة الاهالي الشرقية ـ بغداد | ١٩٥٨ |
| ١٨ | جميل الجبوري | نداء التاريخ | مطبعة دار السلام ـ بغداد | ١٩٥٩ |
| ١٩ | جميل رمزي القبطان | رواية الجندي الباسل | مطبعة الشعب ـ بغداد | ١٩٣١ |
| | « « « | ضحية العفاف | مطبعة الفرات ـ بغداد | ١٩٢٤ |
| ٢٠ | جميل صدقي الزهاوي | ليلى وسمير | مجلة لغة العرب ج ١ بغداد | ١٩٢٧ |
| ٢١ | جيان | المقاتلون | مجلة الآداب (١٢) بيروت | ١٩٥٤ |
| | « | الخبز المسموم | مجلة الفنون (٢٣) بغداد | ١٩٥٧ |
| ٢٢ | حامد السعدي | رفقاً بالعذارى | مطبعة الفجر التجارية بغداد | ١٩٥٦ |
| ٢٣ | حامد السعودي | عودة من الريف | مطبعة الخبر ـ البصرة | ١٩٥٥ |
| ٢٤ | حسن أحمد الاسدي | مأساة فلسطين | مطبعة دجلة ـ بغداد | ١٩٥٢ |
| ٢٥ | حسين علي الاعظمي | جنود الفتوة | مجلة الصبح (٤) بغداد | ١٩٣٦ |
| | « « « | الضحية | « « (٩) « | ١٩٣٦ |
| ٢٦ | حنا حبش | كوميدية آدم وحواء | مثلت ـ الموصل | ١٨٨٠ |
| | « « « | يوسف الحسن | « « | ١٨٨٠ |
| | « « « | طوبيا | « « | ١٨٨٠ |
| ٢٧ | حنا رحماني | غفران الامير | المطبعة الكاثوليكية ـ بيروت | ١٩٢٧ |
| ٢٨ | حنا رسام | البريء المقتول | مثلت ـ الموصل | ١٩١١ |

| مسلسل المؤلف | المسرحية | محل الطبع | السنة |
|---|---|---|---|
| ٢٨ حنا رسام | لوجه الله الكريم | مثلت ـ الموصل | ١٩١٢ |
| « « | مثال الوفاء ومثال الوطنية | مثلت ـ الموصل | ١٩٢٦ |
| « « | أسامة | مثلت ـ الموصل | ١٩٢٧ |
| « « | زنوبيا | مثلت ـ الموصل | ١٩٣٦ |
| « « | خالد وثريا | مثلت ـ الموصل | ١٩٣٩ |
| « « | العواطف | مطبعة عيسى محفوظ ـ الموصل | ١٩٢٩ |
| « « | عيديات الميلاد | مجلة النجم ـ الموصل | ١٩٣٠ |
| « « | أحدوثة الباميا | المطبعة الشرقية الحديثة الموصل | ١٩٣٠ |
| ٢٩ خالد الشواف | شمسو | دار الكشاف ـ بيروت | ١٩٥٦ |
| « « | الاسوار | « « بيروت | ١٩٥٦ |
| ٣٠ خضر الطائي | قيس لبنى | مطبعة بغداد ـ بغداد | ١٩٣٤ |
| « « | أصحاب الكهف والرقيم | دار التضامن ـ بغداد | ١٩٦١ |
| ٣١ رسول عبدالوهاب العسكري | روايتان تمثيليتان | مطبعة الجزائر ـ بغداد | ١٩٣٩ |
| ٣٢ رشيد حامد الامام | انتقام | مطبعة الاهرام ـ بغداد | ١٩٥٦ |
| ٣٣ سالم الدباغ | طبيب اسماك | مطبعة زين ـ بغداد | ١٩٦١ |
| « « | أنا عاطفية جداً | « « « | ١٩٦٢ |
| ٣٤ سامي طه الحافظ | صورة المرحوم | مخطوطة ـ مثلت ـ الموصل | ١٩٦٣ |
| « « « | الماعنده فلس | « « الموصل | ١٩٦٥ |
| ٣٥ سعدون العبيدي | مجموعة مسرحيات | مطبعة شفيق ـ بغداد | ١٩٥٧ |
| « « | جسمان ومظلة واحدة | « الاديب ـ بغداد | ١٩٦٢ |
| ٣٦ سليمان الصائغ | مشاهد الفضيلة | المطبعة الكلدانية الموصل | ١٩٣١ |

| مسلسل المؤلف | المسرحية | محل الطبع | السنة |
|---|---|---|---|
| ٣٦ سليمان الصائغ | الزباء | مطبعة النجم ـ الموصل | ١٩٣٣ |
| « « | الامير الحمدان | « « الموصل | ١٩٣٧ |
| « « | يمامة نينوى | مثلت ـ الموصل | ١٩٤٧ |
| ٣٧ سليمان غزالة | رواية الحق والعدالة | دار الطباعة الحديثة بغداد | ١٩٢٩ |
| ٣٨ سليم البصري | مسرحيات شعبية | مطبعة الاديب ـ بغداد | ١٩٦٣ |
| ٣٩ سليم بطى | المساكين | مثلت في بغداد | ١٩٣٤ |
| « « | الاقدار | مطبعة النجاح ـ بغداد | ١٩٣٤ |
| « « | طعنة في القلب | مطبعة الشعب ـ بغداد | ١٩٣٦ |
| ٤٠ سليم حسون | استشهاد دترسيسيوس.. | مثلت في الموصل | ١٩٠٤ |
| « « | تقعو | « « « | ١٩٠٥ |
| ٤١ شاكر خصباك | بيت الزوجية | اتحاد الادباء ـ بغداد | ١٩٦٠ |
| « « | الشيء | المكتبة العصرية ـ بيروت | ١٩٦٦ |
| ٤٢ شالوم درويش | طيش | مجلة الحاصد العدد ٢٢١ بغداد | ١٩٣٦ |
| ٤٣ شهاب القصب | المعذبون في البيت | مخطوطة ـ مثلت ـ بغداد | ١٩٤٦ |
| « « | مصرع كليوباترا | « « « | ١٩٤٦ |
| « « | مجنون ليلى القرن ٢٠ العشرين | « « « | ١٩٤٦ |
| ٤٤ صفاء مصطفى | كاترين | مطبعة الكشاف ـ بيروت | ١٩٣٨ |
| « « | هذا مجرمكم | مثلت ـ بغداد | ١٩٣٨ |
| « « | الوطن والبيت | مثلت ـ بغداد | ١٩٤٤ |

| مسلسل | المؤلف | المسرحية | محل الطبع | السنة |
|---|---|---|---|---|
| ٤٤ | صفاء مصطفى | عنتر للايجار | مثلث - بغداد | ١٩٤٥ |
| | صفاء مصطفى | عالم جديد | « « | ١٩٥١ |
| ٤٥ | صلاح الدين الناهي | كهف التحرير | مجلة المثقف (١٨!) | ١٩٦٠ |
| ٤٦ | طه سالم | حسن افندي | مطبعة الاديب بغداد | ١٩٦٢ |
| | « « | الساعة السادسة | مثلث - بغداد | ١٩٦٤ |
| | « « | فوانيس | مثلث - بغداد - الكويت | ١٩٦٦ |
| ٤٧ | عاتكة وهبي الخزرجي | مجنون ليلى | مجلة المعلم الجديد ( ١ - ٦ ) بغداد | ١٩٤٥ |
| ٤٨ | عادل كاظم | الطحلب | مثلث - بغداد | ٦٢ - ١٩٦٦ |
| | « « | الطوفان | « « | ١٩٦٦ |
| | « « | عقدة حمار | « « - الكويت | ١٩٦٧ |
| ٤٩ | عامر سامي الدبوني | متى استعبدتم الناس | دار المعرفة - بغداد | ١٩٥٣ |
| ٥٠ | عباس السيد علي | صرخة الحق | مطبعة العاني - بغداد | |
| ٥١ | عبد الباقي السعدي | الامل الباسم | مطبعة الامة - بغداد | ١٩٦٢ |
| | « « « | نداء الفجر العربي | « « « | ١٩٥٤ |
| ٥٢ | عبدالجبار شوكت النجار | رسول النبي الى هرقل | مطبعة الزمان - بغداد | ١٩٤٦ |
| | « « « « | يوم الجلاء في سوريا | « « « | ١٩٥٤ |
| | « « « « | فتح مكة | المطبعة العربية - بغداد | ١٩٥٤ |
| ٥٣ | عبد الجبار علي | مسألة شرف | مخطوطة - مثلث بغدادوالكويت | ١٩٦٧ |
| ٥٤ | عبد الحق فاضل | قاضي الوقواق | مطبعة الرابطة - بغداد | ١٩٥٨ |
| ٥٥ | عبد الحميد الراضي | ثورة العرب الكبرى | مطبعة الجزيرة - بغداد | ١٩٣٦ |

| مسلسل | المؤلف | المسرحية | محل الطبع | السنة |
|---|---|---|---|---|
| ٥٥ | عبد الحميد الراضي | ثورة العراق الكبرى | مطبعة الجزيرة ـ بغداد | ١٩٣٨ |
| ٥٦ | عبد الستار العزاوي | الاشقياء | مطبعة الجامعة ـ بغداد | ١٩٤٨ |
| | « « « | خليها صنطة | مطبعة الامة ـ بغداد | ١٩٥٨ |
| ٥٧ | عبد الستار القره غولي | روايات في تاريخ العرب | مطبعة المعارف ـ بغداد | ١٩٤٨ |
| | « « « « | مسرحيات الاحداث | مطبعة التفيض ـ بغداد | ١٩٥٣ |
| | « « « « | أبو عبد الله الصغير | مطبعة الرابطة ـ بغداد | ١٩٥٥ |
| ٥٨ | عبد الصمد خانقاه | في الغاب | مكتبة الصالحي ـ بغداد | ١٩٥٢ |
| ٥٩ | عبد الغفار العاني | نداء الواجب | مطبعة الفرات ـ بغداد | ١٩٣٨ |
| ٦٠ | عبد الغني الجبوري | ديموقراطية وسلام | مطبعة سلمان ـ بغداد | ١٩٥٩ |
| ٦١ | عبد الغني الملاح | المعلم عبد القدوس | مطبعة الاتحاد الجديد الموصل | ١٩٤٨ |
| | « « « | مجد الزهور | دار الكشاف ـ بيروت | ١٩٤٩ |
| ٦٢ | عبدالقادر رشيدالناصرى | الفاكهة المحرمة | مطبعة شفيق ـ بغداد | ١٩٦٥ |
| ٦٣ | عبد القادر الكبيسي | عائدون | مطبعة الجامعة ـ بغداد | |
| ٦٤ | عبد الكريم الآلوسي | المطلقة | مطبعة العراق الحديث بغداد | ١٩٥٨ |
| ٦٥ | عبد اللطيف الدليثي | استقلال الجزائر | دار التضامن ـ بغداد | ١٩٥٩ |
| ٦٦ | عبد اللطيف الشيباني | عودة سمير اميس | مكتبة السامرائي ـ بغداد | ١٩٥١ |
| ٦٧ | عبد الله حلمي ابراهيم | أنا الجندي | مطبعة الصباح ـ بغداد | ١٩٣٨ |
| | « « « « | صقر هاشم | مطبعة النجاح ـ بغداد | ١٩٣٩ |
| ٦٨ | عبد الله زكي | الى الجزائر | مؤسسة المطبوعات الحديثة بيروت | ١٩٦١ |
| | « « « | لبيك يا فلسطين | مطبعة الامة ـ بغداد | ١٩٦٤ |

| مسلسل | المؤلف | المسرحية | محل الطبع | السنة |
|---|---|---|---|---|
| ٦٩ | عبدالمجيد شوقي البكري | فتح عمورية | مثلت ـ الموصل | ١٩٢١ |
| ٧٠ | عبد المجيد عباس | مثلنا الاعلى | مطبعة الحكومة ـ بغداد | ١٩٣٤ |
| ٧١ | عبد المجيد لطفي | خاتمة موسيقار | مطبعة الصباح ـ بغداد | ١٩٤٥ |
| ٧٢ | عبد المسيح بلايا | حمودي يتزوج | المطبعة الشرقية ـ بغداد | ١٩٤٨ |
| ٧٣ | عبد الملك نوري | رسل الانسان | دار الامل ـ بغداد | ١٩٤٦ |
| ٧٤ | عبد الوهاب البياتي | محاكمة في نيساتور | دار الصحافة ـ بيروت | ١٩٦٣ |
| ٧٥ | عبد الوهاب النعيمي | عمان لن تموت | دار الجمهورية ـ بغداد | ١٩٦٧ |
| ٧٦ | عزي الوهاب | أجنحة طيور الحب | مخطوطة ـ مثلت ـ بغداد | ١٩٦١ |
| ٧٧ | عطار رفعت | فجر جديد | الشركة الاسلامية ـ بغداد | ١٩٥٥! |
| ٧٨ | علي حسين البياتي | اللي يعوفه الحرامي ياخذه فتاح الفال | مثلت في بغداد | ١٩٦٦ |
| ٧٩ | علي الشوبكي | الدرس قبل اللعب | مطبعة المعارف ـ بغداد | ١٩٦٢ |
| ٨٠ | علي الصغير | رواية مرجريت | دار النشر والتأليف ـ بغداد | ١٩٤٨ |
| ٨١ | عيسى عبد الرزاق القحطاني | هكذا المصير | مطبعة الرابطة بغداد | ١٩٥٥! |
| ٨٢ | عيسى عبد الكريم | ماكو نصيب | مخطوطة ـ مثلت ـ بغداد | |
| ٧٣ | غريغوريوس بولص بهنام | تيودورا | مطبعة الشرق ـ حلب | ١٩٥٦ |
| ٨٤ | فاضل جميل | الواجب | المطبعة الخيرية ـ بغداد | ١٩٥٢ |
| ٨٥ | فؤاد التكرلي | أحدهم | مجلة الآداب (١٢) | ١٩٥٤ |
| ٨٦ | قاسم حول | الكراج الخامس | مطبعة الوفاء ـ بغداد | ١٩٦٢ |
| ٨٧ | قيس لفته مراد | الحازو | مخطوطة ـ مثلت ـ في العمارة | ١٩٦١ |
| ٨٨ | كامل ابراهيم الجبوري | الخطر الاكبر | دار دجلة ـ بغداد | ١٩٥٠ |

| مسلسل | المؤلف | المسرحية | محل الطبع | السنة |
| --- | --- | --- | --- | --- |
| ٨٩ | كمال الجبوري | عدل ملك | مطبعة الجامعة ـ بغداد | ١٩٥٣ |
| ٩٠ | ليث عمر الخفاف | كل كامش | مطبعة الزعيم ـ بغداد | ١٩٦٢ |
| ٩١ | محمد النقدي | الفجر والسلطان | مطبعة النجوم ـ بغداد | ١٩٥٩ |
| ٩٢ | محمد الهاشمي | سميراميس بين الحقيقة والاسطورة | مطبعة النجاح ـ بغداد | ١٩٥٩ |
| ٩٣ | محمدرضا شرف الدين | الحسين | مطبعة النجاح ـ بغداد | ١٩٣٣ |
| ٩٤ | محمد طاهر توفيق | غرام الفارس | مطبعة الرشيد ـ بغداد | ١٩٣٩ |
| | « « « | الجاسوسة | دار المعرفة ـ بغداد | ١٩٥٧ |
| ٩٥ | محمد منير آل ياسين | صراع في الظلام | مطبعة الجامعة ـ بغداد | ١٩٥٧ |
| ٩٦ | محمد ناصر الساعاتي | لتحيا الجزائر | مطبعة النعيمي ـ بغداد | ١٩٦٢ |
| ٩٧ | محمد الدوري | كفاح | مطبعة الجامعة ـ بغداد | ١٩٥٧ |
| ٩٨ | محمود السيد | السيدة | من كتاب هياكل الجهل بغداد | ١٩٢٣ |
| ٩٩ | محمود لطفي | الكشاف | بغـــداد | ١٩٣٤ |
| | « « | جريمة المجتمع | مطبعة الجزيرة ـ بغداد | ١٩٣٦ |
| ١٠٠ | محمود نديم | رواية الفتاة العراقية | بغـــداد | ١٩٢٥ |
| ١٠١ | مرزه حمزه شيرعلي | مأساة اخوين في اللاجئين | مطبعة الراعي ـ النجف | ١٩٤٨ |
| ١٠٢ | مصطفى نعمان البدري | يوم العروبة | مكتبة العروبة ـ القاهرة | ١٩٦٤ |
| ١٠٣ | موسى الشابندر | وحيدة | بغـــداد | ١٩٢٨ |
| ١٠٤ | مهدي السماوي | العنكبوت | جريدة الثورة العربية (٦٧) | ١٩٦٤ |
| ١٠٥ | ناجي التكريتي | سلاسل | مطبعة الجامعة ـ بغداد | ١٩٥٣ |
| ١٠٦ | نديم الاطرقچي | العائلة المنكوبة | مخطوطة ـ مثلث ـ بغداد | ١٩٣٢ |

| مسلسل المؤلف | المسرحية | محل الطبع | السنة |
| --- | --- | --- | --- |
| ١٠٦ نديم الاطرقجي | أفندي من جذب | مخطوطة ـ مثلت ـ بغداد | ١٩٣٦ |
| « « | الثورة العربية | « « « | ١٩٣٥ |
| « « | الحاجب المنصور | « « « | ١٩٣٧ |
| « « | وضاح اليمن | « « « | ١٩٣٧ |
| « « | الاعتراف | مخطوطة ـ مثلت ـ بغداد | ١٩٣٨ |
| ١٠٧ نزار سلوم | اللون المقتول | مطبعة الجامعة ـ بغداد | ١٩٥٢ |
| « « | أميكلا | مجلة الآداب (٩) بيروت | ١٩٥٥ |
| ١٠٨ نسيم ملول | رواية شهامة العرب | مطبعة دار السلام ـ بغداد | ١٩٣٨ |
| ١٠٩ نعوم فتح الله سحار | رواية لطيف وخوشابا | الآباء الدومنكين ـ الموصل | ١٨٩٣ |
| « « « « | الامير الاسير | « « « | ١٨٩٥ |
| ١١٠ نور الدين فارس | لتنهضوا ايها العبيد | مطبعة الوفاء ـ بغداد | ١٩٦٠ |
| « « « | أشجار الطاعون | مكتبة النهضة ـ بغداد | ١٩٦٥ |
| « « « | طريق آخر | مطبعة المعدون ـ بغداد | ١٩٦٦ |
| ١١١ يحيى فايق | الفجر الثائر | مثلت ـ بغداد | ١٩٦٠ |
| ١١٢ يحيى ق العبد الواحد | فتح مصر | مطبعة الفلاح ـ بغداد | ١٩٢٤ |
| « « « | القادسية | الموصل | ١٩٣٦ |
| « « « | فتح الشام | مخطوطة ـ مثلث ـ الموصل | ١٩٣٧ |
| ١١٣ يوسف العاني | رأس الشليلة | الثقافة الجديدة ـ بغداد | ١٩٥٤ |
| « « | مسرحياتي | مطبعة المعارف ـ بغداد | ١٩٥٨ |
| « « | ماكو شغل | مخطوطة ـ مثلت ـ بغداد | ١٩٦٠ |
| « « | عمر جديد | مجلة المثقف (٤ ـ ٥) بغداد | ١٩٥٩ |

| مسلسل | المؤلف | المسرحية | محل الطبع | السنة |
|---|---|---|---|---|
| ١١٣ | يوسف العاني | الدواء والغذاء | مجلة الافكار ـ (١ ، ٢) عمان | ١٩٦٦ |
| ١١٤ | يوسف أمين قصير | عامر وأسماء | المطبعة العصرية ـ الموصل | ١٩٥٠ |
| ١١٥ | يوسف سعيد | المجزرة الاولى | مطبعة الشمال ـ كركوك | ١٩٥٧ |
| ١١٦ | هرمز نورسو الكلداني الماردينلي | نبوخذ نصر | الآباء الدومنيكان ـ بيروت | ١٨٨٠ |

# المراجع

(أ)


| مسلسل | المؤلف | اسم الكتاب | محل الطبع | السنة |
|---|---|---|---|---|
| ١ | احمد الشايب | اصول النقد الادبي | مكتبة النهضة المصريـــة القاهرة | ١٩٦٢ |
| ٢ | احمد حمروني | المسرح والكواليس | الكتاب الذهبي القاهرة | ١٩٦٦ |
| ٣ | احمد فياض المفرجي | الحركة المسرحية في العراق | م . الشعب . بغداد | ١٩٦٥ |
| ٤ | ارسطو طاليس | فن الشعر/ت/عبدالرحمن بدوي | م . النهضة القاهرة | ١٩٥١ |
| ٥ | اشللي ديوكس | الدراما/ت/محمد خيري | عالم الكتب القاهرة | |
| ٦ | الان . س . دارتر | المسرحية ت/اكرم الميداني | دار الثقافة بيروت | ١٩٦٦ |
| ٧ | الحسن السائح | تاريخ القصة والمسرحيـــة والادب المغربي | مطبعة الفجر الرباط | |
| ٨ | الفريد فرج | دليل المتفرج الذبحي الى المسرح | دار الهلال القاهرة | ١٩٦٥ |
| ٩ | اسماعيل ادهم | توفيق الحكيم | دار سعد بن نصر بالقاهرة | ١٩٤٥ |
| ١٠ | المر رايس | المسرح الحي ت/داودحلمي | دار النهضة القاهرة | ١٩٦٥ |
| ١١ | ألن تيت | دراسات في النقد ت / عبد الرحمن ياغي | مكتبة المعارف بيروت | ١٩٦١ |
| ١٢ | أنيس المقدسي | العوامل الفعالة في الادب العربي الحديث | الجامعة الاميركية بيروت | ١٩٣٩ |

| مسلسل | المؤلف | اسم الكتاب | محل الطبع | السنة |
|---|---|---|---|---|
| ١٣ | أنيس منصور | دراسات في الادب الامريكي | م . النهضة المصرية القاهرة | |
| ١٤ | ايفانز | تاريخ الادب المسرحي الانجليزي ت/علاء الدين حمودي | م . المعارف بغداد | ١٩٦٢ |
| ١٥ | باريت كلارك | يوجين أونيلت/حسن محمود عباس | م . العصرية بيروت | ١٩٦٥ |
| ١٦ | بدري حسون فريد | فنانون من بغداد | م . الهلال بغداد | |
| ١٧ | بدوي طبانه | التيارات المعاصرة في النقد الادبي | م . الانجلو المصرية القاهرة | ١٩٦٣ |
| ١٨ | بول كاي | ثلاث مسرحيات عربية ت / محمد تقي الدين الهلالي | م . الاعتماد بغداد | ١٩٤٨ |
| ١٩ | توفيق الحكيم | فن الأدب | م . الآداب القاهرة | |
| | « « | زهرة العمر | دار الهلال القاهرة | ١٩٤٣ |
| ٢٠ | حسن عبد | تطورالنقد المسرحي في مصر | الدار المصرية القاهرة | ١٩٦٢ |
| ٢١ | حسين مظلوم | تاريخ ادب الشعب | القاهرة | |
| ٢٢ | دأود سلوم | الادب المعاصر في العراق | م . المعارف بغداد | ١٩٦٢ |
| ٢٣ | دريك بنتلي | المسرح الحديث ت / محمد عزيز رفعت | الدار المصرية القاهرة | ١٩٦٥ |
| ٢٤ | رجاء النقاش | في اضواء المسرح | دار المعارف القاهرة | |
| ٢٥ | رشاد رشدي | مختارات في النقد الادبي المعاصر | م . الانجلو المصرية القاهرة | ١٩٦١ |
| | « « | مقالات في النقد الادبي | القاهرة | ١٩٦٢ |
| ٢٦ | رفائيل بابو اسحق | تاريخ نصارى العراق | م . المنصور ـ بغداد | ١٩٤٨ |

| مسلسل | المؤلف | اسم الكتاب | محل الطبع | السنة |
|---|---|---|---|---|
| ٢٧ | رفائل بطى | الادب العصري في العراق | دار المعارف ـ بغداد | ١٩٤٣ |
| « | « | الصحافة في العراق | معهد الدراسات العربية ـ القاهرة | ١٩٥٥ |
| ٢٨ | روجر . م . بسفيلد | فن الكاتب المسرحى ت/دويني خشبه | دار نهضة مصر القاهرة | ١٩٦٤ |
| ٢٩ | سيد قطب | النقد الادبي | دار الفكر العربي « | ١٩٦٠ |
| ٣٠ | سهير القلماوي | النقد الادبي | معهد الدراسات العربية القاهرة | ١٩٥٥ |
| ٣١ | شلدون نشيني | تاريخ المسرح ت/دريني خشبه | المؤسسة المصرية القاهرة | |
| ٣٢ | شمس الدين أحمد | تطور النقد المسرحي في مصر | رسالة ماجستير القاهرة | |
| ٣٣ | عادل ابو شنب | مسرح عربي قديم | دار الفن الحديث دمشق | |
| ٣٤ | عباس العزاوي | تاريخ الادب العربي في العراق | دار المعارف بغداد | ١٩٥٨ |
| ٣٥ | عبد الحميد يونس | الاسس الفنية للنقد الادبي | دار المعرفة ـ بغداد | ١٩٥٨ |
| « | « « | خيال الظل | المكتبة الثقافية القاهرة | ١٩٦٥ |
| ٣٦ | عبد الرزاق الحسن | تاريخ الصحافة في العراق | مطبعة الزهراء بغداد | ١٩٥٧ |
| ٣٧ | عبدالرزاق الهلالي | تاريخ التعليم في العراق | شركة الطبع والنشر الاهلية ـ بغداد | ١٩٥٩ |
| ٣٨ | عبد القادر القط | في الادب المصري | دار النشر للطباعة القاهرة | ١٩٥٥ |
| ٣٩ | عبد الكريم العلاف | بغداد القديمة | مطبعة المعارف | ١٩٦٠ |
| ٤٠ | عبد اللطيف شرارة | برنارد شو | دار بيروت ـ بيروت | ١٩٥٦ |
| ٤١ | عبد الله كنون | احاديث عن الادب المغربي الحديث | الدراسات العليا | ١٩٦٤ |

| مسلسل | المؤلف | اسم الكتاب | محل الطبع | السنة |
|---|---|---|---|---|
| ٤٢ | عبدالمحسن عاطف سلام | من مسرحيات عزيز اباظة | دار المعارف اسكندرية | ١٩٦١ |
| ٤٣ | عبد المنعم الحفني | تيارات ومذاهب فنية وادبية جديدة | الدار المصرية القاهرة | |
| ٤٤ | عبد المنعم الغلامي | أسرار الكفاح الوطني في الموصل | مطبعة شفيق ـ بغداد | ١٩٥٨ |
| ٤٥ | عبد الله الجبوري | نقد وتعريف | مطبعة المعارف بغداد | ١٩٦٢ |
| ٤٦ | عدنان بن ذريل | الادب المسرحي في سورية | دار الفن الحديث دمشق | ١٩٦٦ |
| | « « « | فن المسرحية | دار الفكر ـ دمشق | ١٩٦٣ |
| | « « « | مسرح عربي قديم | دار الفن الحديث دمشق | ١٩٦٢ |
| ٤٧ | عز الدين اسماعيل | الادب وفنونه | مطبعة الاعتماد القاهرة | ١٩٥٥ |
| | « « | التفسير النفسي للأدب | دار المعارف القاهرة | ١٩٦٢ |
| | « « | قضايا الانسان في الادب المسرحي المعاصر | دار الفكر العربي القاهرة | |
| ٤٨ | علي الواعي | مسرح برنارد شو | المؤسسة المصرية القاهرة | ١٩٥٥ |
| | « « | فن المسرحية | كتب لجميع الاعلانات الشرقية | ١٩٥٩ |
| ٤٩ | علي أحمد باكثير | فن المسرحية خلال تجاربي | معهد الدراسات القاهرة | ١٩٦١ |
| ٥٠ | علي الزبيدي | المسرحية العربية في العراق | « « « | ١٩٦٧ |
| ٥١ | علي السوداني | دراسة في طبيعة المجتمع العراقي | مطبعة العاني بغداد | ١٩٦٥ |
| ٥٢ | عمر الدسوقي | المسرحية | الانجلو المصرية القاهرة | ١٩٥٧ |
| ٥٣ | فاضل الصيدلي | هدية الاحرار | الموصل | ١٩٣٠ |

| مسلسل | المؤلف | اسم الكتاب | محل الطبع | السنة |
|---|---|---|---|---|
| ٥٤ | فائق بطي | الصحافة العراقية | مطبعة دار البلاد بغداد | ١٩٦١ |
| ٥٥ | فتحي غانم | الفن في حياتنا | الكتاب الذهبي القاهرة | ١٩٦٦ |
| ٥٦ | فرد . ب . ميليت | فن المسرحية ت بكر عباس | دار الثقافة ـ بيروت | ١٩٦١ |
| ٥٧ | فرنسيس فرجون | فكرة المسرح ت/جلال العشري | دار النهضة العربية القاهرة | ١٩٦٤ |
| ٥٨ | فلادمير برميلوف | تشيكوف ت/عبد القادر القط | مطبوعات الشرق القاهرة | |
| ٥٩ | كمال عيد | المسرح الاشتراكي | المكتبة الثقافية القاهرة | ١٩٦٦ |
| ٦٠ | كولون ولسون | المعقول واللامعقول في الادب الحديث ت/أنيس زكي | دار الآداب ـ بيروت | ١٩٦٦ |
| ٦١ | ل . ج . بوتس | الطيات في المسرحية والقصة ت/أدوار حلمى | الدار المصرية القاهرة | ١٩٦٥ |
| ٦٢ | لا . بى . سى فنست | نظرية الأنواع الادبية ت/حسن عون | مطبعة رويال القاهرة | ١٩٦١ |
| ٦٣ | لايوس ايجري | فن كتابة المسرحية ت/دريني خشبه | مكتبة الانجلو مصرية القاهرة | |
| ٦٤ | لطفى فام | المسرح الفرنسى المعاصر | الدار القومية القاهرة | ١٩٦٤ |
| ٦٥ | لويس شيخو اليسوعي | الآداب العربية في القرن التاسع عشر | مطبعة الآباء اليسوعية القاهـــرة | ١٩٢٦ |
| ٦٦ | لويس عوض | المؤثرات الاجنبية في الادب العربي الحديث | معهدالدراسات العليا | ٦٢ـ١٩٦٣ |
| | « « | المسرح العالمي | دار المعارف القاهرة | ١٩٦٤ |
| | « « | دراسات في أدبنا الحديث | دار المعرفة ـ القاهرة | ١٩٦٤ |
| | « « | المسرح المصري | دار ايزيس للطبع القاهرة | |

| مسلسل | المؤلف | اسم الكتاب | محل الطبع | السنة |
|---|---|---|---|---|
| ٦٧ | ليندى درور | في بلاد الرافدين ت/فؤاد جميل | مطبعة شفيق بغداد | ١٩٦١ |
| ٦٨ | ليون شانصوريل | تاريخ المسرح ت / خليل شرف الدين | منشورات عويدات بيروت | |
| ٦٩ | مارجوري بولتون | تشريح المسرحية ت/دريني خشبه | مكتبة الانجلو مصرية القاهرة | ١٩٦٢ |
| ٧٠ | محمد امين حسونة | بيراند يللو | دار المعارف القاهرة | ١٩٤٩ |
| ٧١ | محمد زكي العشماوي | دراسات في أدب المسرح | المطبوعات الحديثة اسكندرية | ١٩٦٢ |
| ٧٢ | محمد طاهر العمري | تاريخ مقدرات العراق السياسية | مطبعة دار السلام بغداد | |
| ٧٣ | محمد عبد الرحيم عنبر | المسرحية بين النظرية والتطبيق | الدار القومية القاهرة | ١٩٦٦ |
| ٧٤ | محمد عبد الله الشفقي | في المسرح | الدار القومية القاهرة | |
| ٧٥ | محمد غنيمى هلال | النقد الادبى الحديث | دار النهضة العربية القاهرة | ١٩٦٤ |
| « | « « | المدخل الى النقد الادبى | الانجلو المصريه القاهرة | ١٩٦٢ |
| « | « « | في النقد المسرحى | مكتبة النهضة القاهرة | ١٩٦٥ |
| ٧٦ | محمد فريد أبو حديد | شكسبير | دار المعارف بالقاهرة | |
| ٧٧ | محمد مصطفى هداره | مقالات في النقد الادبى | دار القلم القاهرة | |
| ٧٨ | محمد مندور | محاضرات في مسرحيات شوقي | معهد الدراسات القاهرة | ١٩٥٤ |
| « | « | المسرح النثري | « « « | ١٩٥٩ |
| « | « | مسرح توفيق الحكيم | دار النهضة بمصر « | ١٩٦٠ |
| « | « | المسرح | دار المعارف القاهرة | ١٩٦٣ |
| « | « | مسرحيات عزيز أباظة | | |
| ٧٩ | محمد يوسف نجم | المسرحية في الادب العربى | دار بيروت ـ بيروت | ١٩٥٦ |

| مسلسل المؤلف | اسم الكتاب | محل الطبع | السنة |
|---|---|---|---|
| | الحديث | | |
| ٧٩ محمد يوسف نجم | مارون النقاش | دار الثقافة ـ بيروت | ١٩٦١ |
| ٨٠ محمود السمرة | مقالات في النقد الادبى | دار الشمالي للطباعة بيروت | |
| ٨١ محمود حامد شوكت | الفن المسرحى في الادب العربى الحديث | دار الفكر العربي القاهرة | ١٩٦٣ |
| « « « | المسرحية في شعر شوقي | مطبعة المقتطف والمقطم القاهرة | ١٩٤٧ |
| ٨٢ محمود تيمور | محمد تيمور | المطبعة الشرقية القاهرة | ١٩٣٦ |
| « « | دراسات في القصة والمسرح | المطبعة النموذجية | « |
| « « | ظلال مضيئة | | |
| ٨٣ مصطفى المحرزى | الفن الادبى | | |
| ٩٤ مصطفى الشكعة | من فنون الادب العربى | الانجلو مصرية القاهرة | ١٩٥٧ |
| ٨٥ ملتون ماركس | المسرحية كيف ندركها ونتذوقها | دارالكتاب العربي بيروت | ١٩٦٥ |
| ٨٦ وولتر كيد | عيوب التأليف المسرحى ت/عبد الحليم البشلاوي | مكتبة الفنون الدرامية القاهرة | ١٩٦٠ |

# المراجع

## ( ب )



| مسلسل | اسم المجلة او الصحيفة | اسم الكاتب | اسم المقال | العدد | السنة |
|---|---|---|---|---|---|
| ١ | الآداب اللبنانية | أنور المعداوي | لغة الاداء في القصة والمسرحية | | ١٩٥٥ |
| | | جعفر السعدي | هل يوجد مسرح عراقي | ٧ | ١٩٥٤ |
| | | خالد القشطيني | عودة الى أبسن والمسرح | ٥ | ١٩٥٦ |
| ٢ | الاديب اللبنانية | صالح جواد الطعمة | مسرحية لطيف وخوشابا | مايو | ١٩٦٦ |
| ٣ | مجلة الاعتدال | عز الدين آل ياسين | الصحافة الأدبية في العراق | ص ٢٣٥ | ١٩٣٣ |
| ٤ | الاقلام العراقية | سامي مهدي | دراسة في مسرحيتين شعريتين | ٧ | ١٩٦٦ |
| | | عبد الوهاب الامين | في واقعنا الادبي | ٤ | ١٩٦٤ |
| | | علي الزبيدي | المسرحية العربية في العراق | ٩،٤، ٣ | ٦٥، ٦٦ |
| ٥ | جريدة الأمل | خادم الحرية | حياتنا العلمية والادبية | ٣٠ | ١٩٢٧ |
| ٦ | الانطلاق البيروتية | جورج يونسان | نشأة المسرحية | ٢ | ١٩٦٠ |
| ٧ | البلاد العراقية | . . . . . . | النشاط المسرحي في العراق | كانون اول ٢٧،٧ | [illegible] |
| ٨ | البلد العراقية | ندوة | الصراع بين العامية والفصحي | ٧/٦ | ١٩٦٦ |
| ٩ | الجنان | سليم النقاش | فوائد روايات أو التياترات | ص ٥٢١ | ١٨٧٥ |
| ١٠ | الحاصد العراقية | ابراهيم المعروف | العنصر النسائي في مسرح العراق | ٧ | ١٩٣٦ |
| | | موليير | كرامة المسرح | ١ | ١٩٣٠ |
| | | . . . | النشاط المسرحي | ٢٠، ٢٨، ٣١، ٣٢ | |

| مسلسل اسم المجلة او الصحيفة | اسم الكاتب | اسم المقال | العدد | السنة |
| --- | --- | --- | --- | --- |
| ١٠ الحاصد العراقية | موليير | ذكرى | ٢٨ | ١٩٣٢ |
| ١١ الثقافة الجديدة | يوسف العاني | واقع المسرح العراقي | ٢ | ١٩٥٣ |
| | يوسف العاني | مسرحنا بعد الثورة | ٥ | ١٩٥٨ |
| ١٢ الرسالة الجديدة المصرية | محمد البدوي | المسرحية العربية الموجودة | ١٧ | ١٩٥٥ |
| ١٣ الرقيب البغدادية | . . . . | رواية الوطن سلمسكرا | ١٥ رمضان | ١٩٠٧ |
| | . . . . | الرقص بدل التمثيل | ١٨ رجب | ١٩٠٧ |
| | . . . . | شهيد الدستور مدحت باشا | ٢٧ ربيع الاول | ١٩٠٧ |
| ١٤ صدى بابل العراقية | . . . . | الناظر المسرحي | ١٣٧ ، ١١٢،١٩٢ | ١٩١٢ ، |
| | | | ١٢٨ ، ١٣١ | ١٩١٣ ، |
| | | | | ١٩١٠ |
| | . . . . | الاسيران الصغيران | ١ ، ١٢ ، ١٦ | ١٩٠٩ |
| | . . . . | رواية المحكمة السرية | ٩ | ١٩٠٩ |
| | . . . . | رسالة من كربلاء | ٣٦ | ١٩٠٩ |
| | . . . . | رواية جان دارك | ٣٦ | ١٩٠٩ |
| | . . . . | شموني الطحانة | ٧٨ ، ٨١ | ١٩١١ |
| | . . . . | العدل أساس الملك | ١ ـ ٧ | ١٩٠٩ |
| | . . . . | سلمسترا | ٢٩ ايلول | ١٩٠٩ |
| | . . . . | الرشيد والبرامكة | ١٢٨ | ١٩١٢ |
| ١٥ العالم العربي | . . . . | النشاط المسرحي | ٨ ايار ، ٨ ، ٢٧ تموز | ١٩٢٤ |

| مسلسل اسم المجلة او الصحيفة | اسم الكاتب | اسم المقال | العدد | السنة |
|---|---|---|---|---|
| ١٥ العالم العربي | . . . . | النشاط المسرحي | ١٧ آب | ١٩٢٧ |
| ١٦ العـــراق | . . . . | النشاط المسرحي | ١ ، ٣١ كانون | ١٩٢٢ |
| | . . . . | « » | ٣١ آذار ، ٢٥ نيسان ، ١ تموز ، ٦ آب | ١٩٢٣ |
| ١٧ العرب العراقية | . . . . | النشاط المسرحي | ١ ، ٧ ، ١٧ شباط | ١٩١٩ |
| | | « » | ٢٣ ، ٢٩ كانون ثاني | ١٩١٩ |
| | | « » | ٤/١٦ | ١٩٦٤ |
| ١٨ العربي الكويتية | حسين نصار | المسرحية الشعرية | | ١٩٦٦ |
| ١٩ الفنون العراقية | أدوار الخياط | مسرح كامو | ٢٧ | ١٩٥٨ |
| | جيان | حول مسرحية الخبز المسموم | ٢٣ | ١٩٥٧ |
| | عبد الصمد خانقان | مع الحكيم والعاني | ٨ | ١٩٥٧ |
| | عبد الله | مع يوسف العاني | ٢٧ | ١٩٥٨ |
| | ف . ساباك | مشاكل المسرح المعاصر | ٢٤ | ١٩٥٧ |
| | محمد كامل عارف | مسرحا شعبيا | ٢٤ | ١٩٥٧ |
| | علي الزبيدي | المسرحية اليونانية | ٢٤ | ١٩٥٨ |
| ٢٠ القصة المصرية | غالي شكري | معنى المأساة | ١٥ | ١٩٦٥ |
| ٢١ الكاتب المصري | محمد اسماعيل محمد | الانسان والمسؤولية في مسرح آرثر ميلر | | ١٩٦٦ |
| | يوسف ادريس | البذور المسرحية في حياتنا | ٣٥ | ١٩٦٤ |
| ٢٢ المجلة البيروتية | جورج جحا | محمود تيمور في بعض مسرحياته | ٤ | ١٩٥٦ |

| مسلسل | اسم المجلة او الصحيفة | اسم الكاتب | اسم المقال | العدد | السنة |
|---|---|---|---|---|---|
| ٢٣ | المجلة الموصلية | يوسف الحاج الياس | الحركة الثقافية في العراق | ١٩ | ١٩٣٩ |
| ٢٤ | المعلم الجديد | بديع شريف | الحرب | ١ | ١٩٤٠ |
| » | » | ناجي عبد الصاحب | استحضار الالومنيوم | ٣ | ١٩٤٠ |
| ٢٥ | المعلمين | .... | بين فنانين | ١ | ١٩٢٤ |
| ٢٦ | المكتبة | .... | مسرحية لطيف وخوشابا | ٤٩ | ١٩٦٥ |
| ٢٧ | النادي العلمي | .... | النشاط المسرحي | ٦ ، ٣١ ايار | ١٩١٩ |

# المقابلات

١ مقابلتي لادمون صبري عدة مرات عام ١٩٦٦
٢ مقابلتي لابن اسكندر زغبي في ١٩٦٧/٣/١٠
٣ مقابلتي لتوفيق لازم في ١٩٦٦/٦/١٧
٤ مقابلتي للمطران جرجس قندلا في ١٩٦٧/٢/٢٥
٥ مقابلتي لجميل فاقو في ١٩٦٧/٧/١٣
٦ مقابلتي للقس حنا رحماني في ١٩٦٦/٦/١٠
٧ مقابلتي لاخوة حنا رسام في ١٩٦٧/٢/٢٢
٨ مقابلتي لخالد الشواف في ١٩٦٦/٧/٨
٩ مقابلتي لسالم الدباغ عدة مرات عام ١٩٦٦
١٠ مقابلتي لسامي طه الحافظ مرات عدة عام ١٩٦٦
١١ مقابلتي للقس سليمان صايغ في ١٩٦٢/١/٤
١٢ مقابلتي لصفاء مصطفى في ١٩٦٦/٧/٤
١٣ مقابلتي لطه سالم عدة مرات في عام ١٩٦٦
١٤ مقابلتي لعائكة وهبي الخزرجي في ١٩٦٧/٣/١٦
١٥ مقابلتي لعادل كاظم عدة مرات في عام ١٩٦٦
١٦ مقابلتى لعامر سامي الدبوني في ١٩٦٦/٦/٢١
١٧ مقابلتى لعبد المجيد شوقي في ١٩٦٦/١٠/٢٠
١٨ مقابلتى للمطران غريقوريوس بولس بهنام في ١٩٦٥/٨/١١
١٩ مقابلتى لقاسم حول في ١٩٦٦/٥/٦

٢٠ مقابلتي لعبد الغني الملاح في ١٩٥٧/١٢/٢٩
٢١ مقابلتي لليث عمر الخفاف فى ١٩٦٦/٦/٣٠
٢٢ مقابلتي لوالدة نديم الاطرقجى فى ١٩٦٧/٢/١٣
٢٣ مقابلتي لاولاد نعوم فتح الله سحار فى ١٩٦٧/٢/١٥
٢٤ مقابلتي لنور الدين فارس فى ١٩٦٦/٦/١
٢٥ مقابلتي لأولاد يحيى فايق فى ١٩٦٦/٦/٢٦
٢٦ مقابلتي لاولاد يحيى ق فى ١٩٦٦/٦/٣
٢٧ مقابلتي ليوسف امين قصير في ١٩٦٦/٦/١٧

## رسائل

رسالة من يوسف العاني لي ١٩٦٧/٢/١٦

# جدول الخطأ والصواب

| الصفحة | السطر | الخطأ | الصواب |
|---|---|---|---|
| ٥ | ١ | الدرس | الدارس |
| ٥ | ٢ | بالمسوح | بالمسرح |
| ٥ | ٥ | راعاياهم | رعاياهم |
| ٥ | ١١ | المداس | المدارس |
| ٥ | هامش (١) | الزبيري | الزبيدي |
| ٥ | هامش (٢) | آوند | آرند |
| ٦ | ١٢ | هم | هما |
| ٦ | هامش (٥) | أبو | بابو |
| ٧ | خط الهامش قبل هامش (٨) بسطر واحد | | |
| ١٠ | ٤ | حبشي | حبش |
| ١١ | ١٣ | موضوعوتها | موضوعاتها |
| ١٢ | هامش (١٠) | ٥٧ | ٥٨ |
| ١[illegible] | ٣ | تمتلكها | تمكنها |
| ١٦ | ١١ | بحث | تحريف |
| ١٧ | ١٦ | رحنا | وحنا |
| ١٨ | ٤ | تحمل اسم fam fam etcolas | تحمل اسم |

| الصفحة | السطر | الخطأ | الصواب |
|---|---|---|---|
| ٢٠ | ١٠ | ولكن | لكي |
| ٢١ | ١٥ | عا | ما |
| ٢١ | ١٥ | بالغه | في اللغة |
| ٢٢ | ١٦ | المنصور | منصور |
| ٢٤ | ٥ | شخصيتهما | شخصيتيهما |
| ٢٤ | ١٥ | يعرف أسرف | يسرف إسراف |
| ٢٤ | ١٧ | الدخلية | الدخيلة |
| ٢٥ | هامش (٣٩) | دموعي | سموعي |
| ٢٥ | هامش (٣٩) | لنبعضوا | نبغضوا |
| ٢٨ | ٣ | عن | من |
| ٢٨ | ٩ | استسلامها | استلامها |
| ٢٩ | ٧ | «الأقلون» | الأغلون |
| ٢٩ | ١٢ | خفقت | خفتت |
| ٢٩ | ١٩ | راضا | راعنا |
| ٣٠ | ١٢ | ٤٢ | ٤٣ |
| ٣٢ | ٦ | وانا مغقع شروالى كان قال مروكي يصدق | |
| ٣٤ | ١٥ | أغلتنا | أغاتنا |

| الصفحة | السطر | الخطأ | الصواب |
|---|---|---|---|
| ٣٥ | ١٤ | الى | على |
| ٣٥ | ١٦ | ساعده | مساعده |
| ٣٥ | ـ | ٣٦ | ٣٥ |
| ٣٦ | ـ | ٣٥ | ٣٦ |
| ٣٦ | ١١ | يأس | ييأس |
| ٣٧ | ١٠ | الدروس | الدرس |
| ٣٨ | ٤ | شخيات | شخصيات |
| ٣٩ | ٣ | استمر | استمد |
| ٤١ | ١٦ | واشباعها | وأشبعها |
| ٤١ | ٢٠ | الدم ولده فشعر | لدم ولده فشعر |
| ٤١ | ٢٠ | ويعم | وقدم إلى |
| ٤٣ | ٨ | ليوضع | ليوضح |
| ٤٤ | ١٨ | طور | الطور |
| ٤٦ | ١٢ | إسمه | أسمه |
| ٤٦ | ١٢ | خط الهامش قبل هامش (٥٨) | |
| ٤٨ | ٦ | وقررة | وقررت |
| ٤٨ | ١٣ | لكنه | لكنها |
| ٤٩ | ١٣ | ضروفه | ظروفه |
| ٥١ | ٥ | بينهما | بينها |
| ٥١ | ١٥ | تأثير | يظهر تأثير |

| الصفحة | السطر | الخطأ | الصواب |
|---|---|---|---|
| ٥١ | ١٥ ـ ١٩ | الرومانية | الرومانسية |
| ٥١ | ١٦ | واضح | واضحاً |
| ٥٣ | ٧ | وصل | وصف |
| ٥٧ | ١٨ | يبدأ خط الهامش قبل السطر (١٨) | |
| ٥٨ | ١٣ | النحو | نحو |
| ٥٨ | ١٥ | أعيده | أعمده |
| ٥٩ | ١٧ | يحاول | يحول |
| ٥٩ | ١٨ | فيهاهم | فهاهم |
| ٦٠ | ٨ | كئيب | كئيب معنى |
| ٦٠ | هامش (٧٢) | زوجها | زواجها |
| ٦٠ | هامش (٧٢) | ملك | الملك |
| ٦١ | ١٠ | التطوير | تطوير |
| ٦٢ | ٦ | وحالة | وحالت |
| ٦٣ | ٢ | أحسن | أحس |
| ٦٥ | ـ | التاريخية | الاجتماعية |
| ٦٧ | ١٤ | الباب | الكتاب |
| ٦٧ | ١٩ | رومانية | رومانسيه |
| ٦٩ | ١٠ | طول | ملول |
| ٧٠ | ٥ | ظهور | الظهور |
| ٧٢ | ١٩ | فنفذ | فنفد |

| الصفحة | السطر | الخطأ | الصواب |
|---|---|---|---|
| ٧٣ | ١٩ | من | من ذلك |
| ٧٤ | ٨ | عصراً | عسراً |
| ٧٤ | ١٠ | من | عن |
| ٧٦ | ٦ | التي فيها | التي وقعت فيها |
| ٧٨ | ١١ | يأتي الموت | بأني أموت |
| ٧٨ | ١١ | وظبي | وقلبي |
| ٧٩ | ٢٠ | لم يستعملو | لم يستعملوا |
| ٨٤ | ١٩ | الفاجقة | الفاجعة |
| ٨٥ | ٣ | حبيبها | خطيبها |
| ٨٥ | ٧ | المرأة | المرأة رقم (١٢) |
| ٨٥ | ١١ | ومحاولتهما | ومحاولة ولديه (ابوتغلب وابوالبركات) |
| ٨٦ | ـ | هامش (١٢) | أنظر علي الزبيدي ( المصدر السابق ) |
| ٨٨ | ٦ | يعمل | يصل |
| ٩٥ | ٢ | بامرىء | بأمري |
| ٩٧ | ٢١ | عام ١٩٦٣ | ـــ |
| ٩٨ | ٥ | وسائل | رسائل |
| ١٠٣ | ١ | جميع | جمع |
| ١٠٤ | ١٤ | اشتد | يشتد |
| ١٠٥ | ٩ | يرد | يردد |

| الصفحة | السطر | الخطأ | الصواب |
|---|---|---|---|
| ١٠٥ | هامش | (٤٩) لتنهظوا | لتنهضوا |
| ١١١ | ٢٠ | هي التي | هو الذي |
| ١١٢ | ١ | اعطت | اعطى |
| ١١٢ | ٥ | شباب | الشباب |
| ١١٤ | ٣ | انبثثت | انبعثت |
| ١١٤ | ٢١ | قصة | قمة |
| ١١٦ | ١٧ | الى وادي | الى العلم بوادي |
| ١١٨ | ١٤ | محل | محك |
| ١١٨ | ١٤ | القومية | القوية |
| ١٢٠ | ٦ | من | بين |
| ١٢٠ | ١٠ | اليمن | البين |
| ١٢٠ | ١٢ | النجم | النجوم |
| ١٢٠ | ٢٢ | يبرح | لم يبرح |
| ١٢١ | ١٣ | تصوير | تصور |
| ١٢٢ | ٥ | من | مع |
| ١٢٤ | ٢ | العصبة | المصيبة |
| ١٢٥ | ١٨ | حافظ | محافظ |
| ١٢٧ | ١٤ | الافتعال | واضح الافتعال |
| ١٣١ | ٢١ | حاف | شاف |
| ١٣٢ | ١ | البلبات | البليات |
| ١٣٦ | ١٣ | بالهمة | باللهجة |

| الصفحة | السطر | الخطأ | الصواب |
|---|---|---|---|
| ١٣٨ | ٨ | الخارجي | الفني الخارجي |
| ١٤٢ | ١ | العثمانيين | العثمانيون |
| ١٤٥ | ٩ | احام | اقمام |
| ١٥١ | ١٧ | حدوث | صروف |
| ١٥١ | ١١ | هوه | هواه |
| ١٥١ | ١٦ | ارادن | أراد أن |
| ١٥٦ | حاشية (٩٤) | العصر | الادب |
| ١٥٨ | ١١ | بدرجة | ببهرجة |
| ١٥٩ | ٨ | سوء | ستسوء |
| ١٦٠ | ٢ | بالعامية | الفصحى بالعامية |
| ١٦٠ | ٧ | اتفضل | اتفضلي |
| ١٦٣ | ٩ | موزه | مرزه |
| ١٦٣ | ١١ | الساق | السائق |
| ١٦٣ | ١١ | الوطن | الوصي |
| ١٦٣ | ١٩ | الجزائر | الجزائر وجعل فيه بطلا |
| ١٦٤! | ١٦ | الفرنسيو | الفرنسيون |
| ١٦٤ | ١٧ | حر | حرة |
| ١٦٤ | هامش (١١٥) | الدليس | الدليثي |
| ١٦٥ | ١١ | العظمة | العظة |
| ١٧٠ | ٧ | الضباط | الضابط |

| الصفحة | السطر | الخطأ | الصواب |
|---|---|---|---|
| ١٧٠ | ١٧ | الباء | البناء |
| ١٧٢ | ٢ | عفوته | عفوياً |
| ١٧٣ | ٨ | ثلث | تلك |
| ١٧٣ | ١٥ | الى | بعد ذلك الى |
| ١٧٤ | ٣ | نعثر | أن نعثر |
| ١٧٧ | ٦ | تسهيل | تسهل |
| ١٨١ | ٢ | تقديره | تقدير |
| ١٨١ | ٨ | وقد | وقد باعت |
| ١٨٢ | ١٣ | طريق | طريقي |
| ١٨٣ | ٦ | يعتمد | يتعمد |
| ١٨٣ | ١٩ | المعدة | العدة |
| ١٨٦ | ٤ | الامم | الادب |
| ١٨٩ | ٣ | عميلته | عملية |
| ١٨٩ | ٨ | سينتقل | سينقل |
| ١٨٩ | ٢٠ | البيك | البيك مشكلة زواج |
| ١٩٠ | ٤ | عمر | عصر ١٩٥٩ |
| ١٩٠ | ٥ | ١٩٥٩ | ومو بالبال ١٩٥٥ |
| ١٩٠ | ٦ | ١٩٦٤ | ١٩٥٤ |
| ١٩٠ | ١٥ | يمثل | يعتمل |
| ١٩١ | ١ | الى | في |
| ١٩١ | ٣ | والمراجين | والمراجعين |

| الصفحة | السطر | الخطأ | الصواب |
|---|---|---|---|
| ١٩١ | ٨ | روموزا | رموزا |
| ١٩١ | ١٤ | السياب | الشاب |
| ١٩٢ | ١ | اشياء | اشياء ما |
| ١٩٢ | ١٤ | مزاياها | مزاجها |
| ١٩٥ | ١٠ | اقتناعنا | اقناعنا بالفكرة واقتناعنا |
| ٢٠٠ | ١٠ | ابوعلي | ابو علي نفسه |
| ٢٠٩ | ١٩ | الشوبيكي | الشويكي |
| ٢١١ | ٩ | نطاق القصيدة | نظام القصيدة القديمة |
| ٢١١ | ١٠ | بتصوير | على تصوير |
| ٢١٢ | ١٤ | بين | يبين |
| ٢١٤ | ١١ | يتنازع | تتنازع |
| ٢١٥ | ٢٠ | إنني | إني |
| ٢١٥ | ٢٢ | دره | وردة |
| ٢١٧ | ١١ | مسرحياتهما | مسرحيتيهما |
| ١١٨ | ١١ | ستة عشر | ست عشرة |
| ٢٢١ | ٣ | عشر | عشرة |
| ٢٢٣ | ٢ | الانقسام | الانفصام |
| ٢٢٥ | ٣ | المحيل | المجمل |
| ٢٢٩ | ١ | داره | دراه |
| ٢٣١ | ١٣ | تاريخاً | تاريخاً شعرياً |
| ٢٢٣ | ٩ | تقلى | تصلى |
| ٢٣٦ | ١٦ | من | عن |
| ٢٣٨ | ١٩ | بتركز | بتركيز |
| ٣٣٩ | ٢٠ | سترى | ترى |
| ٢٤١ | ١٠ | الحسي | النفسي |
| ٢٤٤ | ٧ | الغنائية | الغنائيتين |
| ٢٤٩ | ١٦ | انت بيني | ان تبني |
| ٢٤٩ | ١٨ | وما هون | واهون |
| ٢٥٠ | ٢٢ | نداؤك | نداءك |
| ٢٥٨ | ١٥ | بالافكار | بالامصار |
| ٢٥٩ | ١٨ | تاريخية | التاريخية |
| ٢٦٠ | ٢ | ببيناتها | لبناتها |
| ٢٦٥ | ١٩ | بروشيوس | بروميثوس |
| ٢٦٧ | ٣ | الحمدان | الحمداني |
| ٢٦٨ | ١١ | تقعو | شعو |
| ٢٧٣ | ٢٢ | عمر | عصر |
| ٢٧٥ | ٤ | حمروني | حمروش |
| ٢٧٥ | ١١ | الذبحي | الذكي |
| ٢٧٨ | ٢٠ | السوداني | الوردي |
| ٢٧٩ | ١٠ | الطيات | الملهاة |

# فهرست الجزء الثاني

رقم الايداع في المكتبة الوطنية ببغداد ٢٠٠ لسنة ١٩٧١

١٠٠٠ / ٢٨ / ٥ / ١٩٧١